القاهرة

أدب • فكر • فن

القرآن والخصائص الجمالية للعربية

فكرنا العربى وضباب الاحكام الخاطئة

موسيقى الشعر العربى فى رؤية معاصرة

سلطان العاشقين

المعرض العام والفن فى مصر

هذا العالم المصنوع من حولنا



● لوحة للفنان محمد رضوان حجازى ●

● القاهرة ● العدد السادس عشر ● الثلاثاء ٢١ مايو ١٩٨٥ م ● ١ رمضان ١٤٠٥ هـ ●

● الثمن ٢٥ قرشاً ●



● طبيعة صامتة ● للفنان زهران سلامة ●

القاهرة

رؤية

« رمضان كريم » هي تحيتنا منذ اليوم وحتى ختام هذا الشهر المبارك ، يلقى بها المسلم أخاه مصبحاً ، ويودعه بها ممسياً ، ويلقى بها غير المسلم أخاه المسلم مجاملاً ومعبراً عن مشاركة إياه في المشاعر . ولا أحسب - فيما أعلم - أن هناك موطناً آخر غير موطن الإسلام يختص بهذه التحية ، ولا زمناً آخر غير شهر رمضان يوصف بالكرم . وللكرم مدلولات متعددة فقد يكون بمعنى السخاء والجود عندما نصف رجلاً بأنه كريم دون تخصيص ، وقد يكون بمعنى العزة والعراقة عندما نصف الأصل بأنه كريم ، وقد يكون بمعنى الرقة والدماثة عندما نصف الخلق بأنه كريم ، وقد يكون بمعنى التشريف وتميز المكانة والقدر عندما نكرم رجلاً أو عملاً . وكل هذه المعانى تنطبق على رمضان ؛ فهو سخى جواد - مجازاً - بما يفيض الله على عباده خلاله من خيرات وأفضال أبرزها الرحمة والمغفرة واستجابة الدعوات ، وبما يفيض القادرون على غير القادرين من بر أو يغمرونهم به - أو هكذا يفترض - من صدقات . ورمضان كريم بمعنى الرقة والدماثة بما يلزم به الصائمون أنفسهم - أو هكذا يفترض - من حلم يمسك الغضب ، ومن تعفف يمسك اللسان ، ومن عفة تمسك الشهوات .

ورمضان كريم بمعنى التشريف والتميز بما خصه الله به من انزال القرآن الكريم هدى للناس خلاله ، ومن تحقيق أول نصر للاسلام يوم بدر فى العاشر منه ، ومن جعل ليلة القدر التى هى خير من ألف شهر من بين لياليه هو دون غيره من الشهور .

على أن كرم رمضان بمعنى العزة - فى رأيى - هو أولى المعانى بالتقديم والالتفات . والعزة هنا مجاز لغوى علاقته السببية ، فرمضان بما فرض خلاله من أحكام الصيام وشعائره وخلقياته قد أكد عزة الإنسان . وهى عزة تسمو به عن مرتبة الحيوان والجماد . فما كرم الله بنى آدم أن أنعم عليهم بحرية الاختيار فى كثير من مظاهر نشاطهم العقلى والاجتماعى . وليس من شك فى أن أصعب اختيار هو ماواجه به المرء شهواته وميوله ، ولعل هذا ما عناه الرسول ﷺ عندما سمى جهاد النفس بالجهاد الأكبر . والصعوبة هنا ترجع إلى أن اختيار عكس ما يمليه الهوى وتدفع إليه الشهوة يحتاج إلى إرادة أكثر مما يحتاج إلى اقتناع . فإن اختيار الأصلح أو الذى يهدى إليه المنطق لا يحتاج إلى أكثر من حسن التفكير ودقته ، أما اختيار ما يتعارض مع الهوى ومقاومة ما تستثيره الشهوات فيحتاج إلى إرادة قوية حتى ولو هدى إليه العقل . وتزداد قوة الإرادة بازدياد مطالبة الهوى والشهوة وإلحاحهما على المرء ، ولا أحسب إلحاحاً أشد ومطالبة أقوى من إلحاح الجوع والعطش والغضب والشهوات على المرء ، فهو إلحاح لا ينقطع بمجرد أن يبدأ ، ولا ينقطع إلا بتلبية . فإرادة الصائم فى مقاومة دائمة للميول والأهواء خلال الشهر كله . وهذا ما يؤكد إنسانيته ، وما يجعله يشعر بالعزة والكرامة التى أرادها الله سبحانه وتعالى له تمييزاً وتشريفاً على غيره من المخلوقات .

القاهرة

الإعلانات

مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى ، وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب — كورنيش النيل — القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

القرآن الكريم والخصائص الجمالية للغة العربية

د. شوقى ضيف

القرآن الكريم معجزة بلاغية لا سابقة لها ولا لاحقة فى تاريخ الآداب الإنسانية ، وكان الرسول ﷺ لا يأخذ فى تلاوته حتى يخلب ألباب سامعيه بروعة ما يتلو عليهم من كلام الله ، سواء أكانوا من أنصاره أو كانوا من أعدائه . روى الرواة أن أعدى أعدائه وألأ خصومه : الوليد بن المغيرة سمعه ذات يوم يرتل بعض آى القرآن ، فانبهر انبهارا شديدا ببلاغته ، وأخذ يقول لكل من لقيه من قريش : « والله لقد سمعت من محمد كلاما ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن ، وإن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن أعلاه لمثمر ، وإن أسفله لمُغْدِق » . والوليد أحسَّ بوضوح بيان الذكر الحكيم الذى يَخْرج عن طوق الإنس والجن بعذوبته وسلاسته وبهائه ورونقه ، إذ هو نمط بليغ منفرد ، فصِّلت آياته بفواصل تستريح عندها النفس وتطمئن ، وتشعر بمتاع أدبى لا يماثله متاع .

وقد تحوَّل البيان القرآنى البديع إلى ما يشبه نهراً زاخرا فياضاً ظلت العربية تنهل منه وترتوى إلى اليوم ، إذ فَرضَ الإسلامُ تلاوته على كل مسلم ، بل لقد فرض حفظ بعض سوره وآياته على كل من اعتنقه ، مما جعل المسلمين يدوُّون به ـ دوىّ النحل ـ دويا لا يتوقف ولا ينقطع أبدا . وكان لذلك أثره الواسع فى نشر العربية من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلسى . وتجرد له فى كل بلد عربى مقرءون يقرءونه الناس لا فى المدن الكبيرة فحسب ، بل ـ أيضا ـ فى القرى مهما صغرت ، بل فى الوديان وعلى رءوس الجبال وفى الصحارى القريبة والبعيدة . وراعت بلاغته الشعوب المفتوحة ، فهجرت لغاتها وحلت مكانها فى ألسنتها لغته الفنية بما أودع فيها من خصائصه الجمالية الرائعة ، وسرعان ما أخذت تعبر بها عن وجدانها وعقولها وكل ما اختلج فى قلوبها من مشاعر وكل ما اضطرب فى أذهانها من خواطر وأفكار .

وكل من يتحدثون عن أثر القرآن الكريم فى العربية يقفون غالبا عند نشره للعربية فى القارتين القديمتين الكبيرتين : آسيا وإفريقيا وامتداده بنشره لها فى أطراف من أوربا وخاصة فى الأندلس وصقلية ، وكيف أنه حفظها من الضياع وصانها من الفناء ، بل لقد كتب لها أن تظل حية خالدة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها . والقرآن لم يكتب للعربية البقاء والخلود فحسب ، بل كتبها أيضا لبلاغتها وخصائصها الجمالية المشتقة من خصائصه ، وهى خصائص تلاحظ فى جوانب كثيرة منه ، منها اختيار ألفاظه ، وما يُطْوَى فيها من الحسن والرونق والرصانة ، ومنها الصياغة المحكمة حتى لكأنما قطعت الألفاظ على المعانى فهى لاتنقص عنها ولا تزيد ، ومنها الإيجاز مع الإحاطة بالأفكار والتعبير عنها بكلمات مقتضبة ، كأنها السهام تصيب الأهداف من أقصر طريق ممكن ، ومنها كثرة من التحولات والمفاجآت والمقابلات ، واقرأ قوله ـ جل شأنه ـ فى وصف يوم البعث وما ينتظر المشركين من العذاب والمتقين من الثواب :

(ونفخ فى الصور فصعق مَنْ فى السموات ومن فى الأرض إلا مَنْ شاء الله ثم نفخ فيه أخرى فإذا هم قيامٌ ينظرون . وأشرقت الأرض بنور ربها ووُضع الكتاب وجِئَ بالنبيين والشهداء وقضى بينهم بالحق وهم لا يُظلمون . ووُفيت كلُ نفس ما عملت وهو أعلم بما يفعلون . وسيقَ الذين كفروا إلى جهنم زُمُرا حتى إذا جاءوها فُتحت أبوابها وقال لهم خَزَنَتها ألم يأتكم رسلٌ منكم يتلون عليكم آيات ربكم وينذرونكم لقاء يومكم هذا قالوا بَلَى ولكن حقَّت كلمةُ العذاب على الكافرين . وقيل ادْخلوا أبواب جهنم خالدين فيها فبِئْسَ مَثْوىَ المتكبرين . وسيق الذين اتقوا ربَّهم إلى الجنة زمرا حتى إذا جاءوها وفُتحت أبوابها وقال لهم خَزَنَتُها سلامٌ عليكم طِبْتُم فادْخلوها خالدين)

والآيات الكريمة تعرض مشاهد متعاقبة ، فمشهد البعث يعقبه مشهد الحساب ، ويليه مشهد الكفار يساقون إلى النار ، وخزنتها يحاورونهم فى عصيانهم رسلهم وربَّهم ، ثم مشهد المتقين يساقون إلى الجنة وخزنتها يرحبون بهم مهنئين لهم بما ينتظرهم من نعيم مقيم . وكل مشهد زاخر بما يعرض فيه ، والعبارات مركزة موجزة أشد ما يكون الإيجاز مع دقة استيعابها لمعانيها ، ولا معوِّق من لفظ غريب ، بل صفاء ونسق بديع مع ما يداخل ذلك من روعة التصوير ، حتى لكأننا نرى تلك المشاهد الأربعة تجرى تحت أعيننا مشهدا من وراء مشهد فى عقود من درر الألفاظ الممتعة . ونلحظ هذا التحول السريع من مشهد البعث إلى مشهد الحساب ، فمشهد لكفار يساقون إلى النار ، فمشهد المتقين يساقون إلى جنة الفردوس ، وما يطوى فى ذلك كله من اقتصاد فى الكلم ومن تصاوير ومقابلات مما يزيد فى إيحاءات الألفاظ وثرائها المعنوى .

وهذا الحظ العظيم من الخصائص الجمالية الرفيعة للقرآن الكريم ظل يغذِّى العربية ، وظلت أجنحتها تحمل ـ على مر العصور ـ أثارة منه . وليس ذلك فحسب فإن الذكر الحكيم أتاح للعربية مرونة هائلة فى التعبير عن شريعته بكل ما يتصل بها من عبادات ومعاملات ، فإذا طاقاتها تتسع سعة لا حدود لها ، سعة **تمكنها** ــ فيما بعد ــ من حمل كل ما كان عند الأوائل من علوم ومعارف وأن تصبح ــ بحق ـ إحدى اللغات العالمية مع ما أودع صدرها الذكر الحكيم من نصاعته ورونقه البلاغى لا فى الأدب فحسب ، بل فى العلوم أيضا ؛ وصورٌ ذلك أبو الريحان البيرونى أكبر علماء إيران فى القرن الخامس الهجرى ، إذ قال : « إلى لسان العرب نُقلت العلوم فى أقطار العالم فازدانت وحلت إلى الأفئدة ، وسَرَتْ محاسن اللغة منها إلى الشرايين والأوردة ، والهجو بالعربية أحبّ إلىّ من المدح بالفارسية ، ويعرف مصداق قولى مَنْ تأمل كتاب علم قد نُقل من العربية إلى الفارسية فسيرى أنه قد ذهب رونقه وكسف باله واسودّ وجهه .

وتعبير البيرونى عما رافق ترجمة العرب لعلوم الأوائل إلى العربية من مختلف لغات أقطار العالم اليونانية وغير

اليونانية من الزينة والحلاوة التى تنفذ إلى الأفئدة والمحاسن الدقاق التى تسرى فى الشرايين والأوردة هو تجسيد لما استوعبته العربية من خصائص جمالية ، حتى ليفضل هجوه بالعربية على مدحه بالفارسية ، لما تحمل العربية من هذه الخصائص حتى لو كانت هجوًا له وذما فإنه يجد فيها متاعا أى متاع ، ويدعو قارئه إلى التأمل فيما نقل من العربية إلى الفارسية ومراجعته على أصله العربى ليرى بعينه ما فقدته الترجمة الفارسية من رونق التعبير وجماله فى الأصل العربى وحسنه وبهائه .

وهى شهادة للبيرونى بالغة القيمة تصور ما انساب من خصائص جمالية فى العربية إلى كل ما كتب بها من فروع العلم فما بالنا بما انساب منها فى الأدب شعرا ونثرا ، وقد حمل منها الشعر فى العصر الإسلامى وميضا كثيرا ، وبمقدار ما كان يحمل شعر الشاعر حينئذ منها كانت روعة شعره ، وقارن بين الفرزدق وجرير فقد كان ثانيهما أكثر تأثرا بأساليب القرآن الكريم وبلاغته . ولذلك كان أكثر من صاحبه سلاسة فى الكلم وحلاوة فى النغم ، ونمضى إلى العصر العباسى فنجد الشعراء مكبين على استيعاب تلك الخصائص الجمالية التى راعتهم وخلبت ألبابهم على لسان جرير وأضرابه من شعراء عصره ، وظلوا هم ومن جاء بعدهم من الشعراء يحاولون تمثلها تمثلا بديعا .

ونستطيع أن نلاحظ ذلك فى النثر وفنونه لا فى الخطابة وحدها التى تقوم على الوعظ مستضيئة بأساليب الذكر الحكيم ، بل أيضا فى جميع الكتابات الأدبية من رسائل وغير رسائل ، ولعل ذلك ما جعل الكتاب يحاولون - منذ القرن الرابع الهجرى - فى المقامات وغير المقامات إخراج أعمالهم فى وشى السجع الأنيق ، حتى يلتحموا أكثر فأكثر بخصائص العربية الجمالية ، موفرين لأساليبهم وصياغاتهم كل ما يمكنهم من العذوبة والسلاسة الموسيقية .

وهذه الخصائص الجمالية التى أكثرنا من الإشارة إليها وأنها مبثوثة فى العربية بفضل ما تغذت به - على مر السنين - من بلاغة القرآن الكريم المعجزة ظل أسلافنا يحاولون تفسيرها فى كتاباتهم عن البلاغة العربية إلى أن ظهر عبد القاهر الجرجانى فلفتهم فى كتابه « دلائل الإعجاز » إلى أنها لا تكمن فى كل ما فسروها به من فصاحة الألفاظ وصور البيان ، إنما تكمن فيما وراء ذلك من نظم الكلام وتعلق بعضه بسبب من بعض ، واكتشف فى أثناء بحثه للموضوع محاسن كثيرة دقيقة فى التقديم والتأخير لعناصر الجملة العربية ، وكذلك فى الذكر والحذف لتلك العناصر وفى التعريف والتنكير والإضمار والإظهار والفصل والوصل إلى غير ذلك مما رسم به علم المعانى المعروف بين علوم البلاغة العربية . ولعلى لا أتجاوز الحق إذا زعمت أن الخصائص الجمالية القرآنية التى ظل يبحث عنها عبد القاهر فى كتابه الرائع أوسع مما وضعه فيه من ملاحظات وقواعد طريفة ، إذ لاتزال تكمن طرائف جمالية كثيرة فى نسيج الأساليب القرآنية وما انسكب منها فى نسيج العربية وأساليبها الشعرية والنثرية على مر العصور ●

فى هذا العدد

الصفحة

وأمام « عموم البلوى » واستشرائها : « كفرا » ارتدت به الأمة ومجتمعاتها ، منذ قرون كثيرة ، إلى « جاهلية » أظلم من تلك التى عاصرها الإسلام زمن البعثة . . .

أمام هذه « البلوى » ، التى عمت واستشرت وطمت ـ كما صورها وتصورها سيد قطب . . . وفى ظروف « محنة » الإسلاميين الحركيين بمصر ، وما تميزت به هذه « المحنة » من قهر ينهال عليهم من خارج الجماعة ، وخلخلة تفت فى عضدهم من داخل صفوفهم ! . . . أمام هذا الوضع ، بما هو « واقع وواقعى » منه ، وبما هو « تصور وتخيل واستنتاج » ؟! . . تساءل سيد قطب :

تيار الرفض الإسلامى

طريق البعث الإسلامى

د. محمد عمارة

. . . « فكيف تبدأ عملية البعث الإسلامى ؟ »

ولقد أجاب على هذا السؤال على النحو الذى أجاب به من قبل الأستاذ المودودى . . . فما دمنا قد وصلنا إلى عموم « الكفر . . والجاهلية » ، على النحو الذى شهده المسلمون الأولون ، بل وعلى نحو أشد وبدرجة أظلم ! فلابد وأن يكون طريقنا للبعث الإسلامى الجديد هو نفس طريق المسلمين الأولين إلى البعث الإسلامى الأول . . . فنحن نبدأ من أول الطريق ، كما بدأوا . . ونسلك نفس النهج . . ونعبر ذات المراحل . . . لنصل إلى البعث الإسلامى الجديد . .

● فالخطوة الأولى هى تكوين « الجماعة المؤمنة » ، بداية من الفرد الواحد . . . والبداية بالعقيدة ، والعقيدة وحدها فى هذه المرحلة ، التى تشبه من كل الوجوه « المرحلة المكية » من حياة الإسلام الأولى . . . إنها ـ كما يسميها سيد قطب ـ « مرحلة الحضانة والتكوين » ! . .

● وليس المطلوب « دراسة » للعقيدة ، تقف عند حدود « الدراسة » و « النظر » وإنما الأهم هو تجسيد العقيدة فى « الجماعة » بواسطة « الحركة » ، حتى تتحول هذه الجماعة إلى « مجتمع » تتجسد فيه هذه « العقيدة » . . . . « مجتمع » ، ليس بمعنى « الدولة » و « السلطة » ، وإنما بمعنى « الجماعة المؤمنة » ، حتى ولو كانت فردا أو بضعة أفراد . . يقول سيد قطب « فحين يؤمن الإنسان الواحد بهذه العقيدة يبدأ وجود المجتمع الإسلامى (حكما) . . . وحين يبلغ المؤمنون بهذه العقيدة ثلاثة نفر . . . يكون المجتمع الإسلامى قد وجد (فعلا) . . والثلاثة يصبحون عشرة والعشرة يصبحون مائة ، والمائة يصبحون ألفا ، والألف يصبحون اثنى عشر ألفا . . ويبرز ويتقرر وجود المجتمع الإسلامى ! . . »

● وفى مرحلة « الحضانة والتكوين » هذه ، لابد وأن يكون النهج ، نهج « التكوين العقيدى » هو ذات النهج الذى سلكته الجماعة الإسلامية الأولى ، فى المرحلة المكية . . . فلابد من رفض كل المنابع الجاهلية ، والاقتصار ، فقط ، وفى هذه المرحلة بالذات ، على نبع واحد هو : القرآن الكريم . . فجميع ما حولنا جاهلى . . ثم إن نقاء المنبع ـ وهو الذكر الذى حفظه الله ـ بالغ الأهمية فى مرحلة « الحضانة والتكوين » ، كى لا يتسم الكيان الوليد فى هذا الطور الحديث . . . « لقد اختلطت الينابيع » . . . ومن ثم فلابد من التأسى بجيل الصحابة « الذى استقى من النبع القرآنى وحده ، فكان له فى التاريخ ذلك الشأن الفريد . . . »

وهذا التلقى للعقيدة ، ليس يكفى فيه « وحدة المنبع » ، على نحو ما فعل جيل الصحابة ، بل لابد ، كذلك ، من أن يكون تلقينا كتلقيهم « للتنفيذ » لا لمجرد « البحث والدراسة والمتعة الفكرية » ! . . فالجماعة المؤمنة : كتيبة منظمة تتلقى العقيدة من القرآن وحده ، تلقى الجندى لأمر القائد . . للتنفيذ . . لا لمجرد « العلم » ! . . « إن منهج التلقى للتنفيذ والعمل هو الذى صنع الجيل الأول . ومنهج التلقى للدراسة والمتاع هو الذى خرج الأجيال التى تليه . . ولقد كان ذلك عاملا أساسيا فى اختلاف الأجيال كلها عن ذلك الجيل المميز الفريد . . فلابد ، **إذن ـ فى منهج الحركة الإسلامية ـ أن تتجرد ، فى فترة الحضانة والتكوين ، من كل مؤثرات الجاهلية التى نعيش فيها ، ونستمد منها ، لابد أن نرجع ابتداء إلى النبع الخالص الذى استمد منه أولئك الرجال ـ [جيل الصحابة الفريد] ـ . . ولابد أن نرجع إليه ـ حين نرجع ـ بشعور التلقى للتنفيذ والعمل ، لا بشعور الدراسة والمتاع ! . . »**

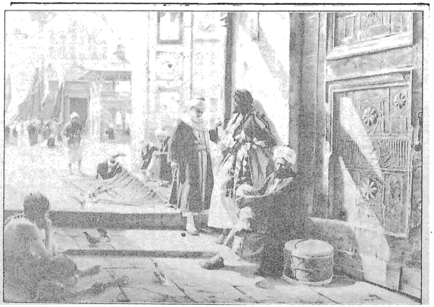
● وفى مرحلة « التكوين العقيدى » هذه ، يمتزج « التكوين العقيدى » بـ « التكوين العملى للحركة » ، لأن العقيدة ، هنا لا تقف عند حدود « الدراسة النظرية » ، بل تتحول « حركة » المؤمن بالعقيدة إلى « عقيدة متحركة » .. « جماعة تحيا القرآن ، وتتجسد فيها نورا يمشى على الأرض ويسعى بين الناس !.. الأمر الذى يمزج هذا المزيج « بالبناء الواقعى للجماعة المسلمة » ... « عقيدة » تتجسد « بالحركة » فى المؤمنين بها ، لا كأفراد ، وإنما « كجماعة مسلمة » .. تتلقى من النبع الصافى الوحيد ـ القرآن ـ تلقى الجند أمر القائد للعمل والتنفيذ !... ولقد كان ذلك ، أيضا ، من خصائص « العهد المكى » .. ففيه « **لم تكن مرحلة بناء العقيدة .. منعزلة عن مرحلة التكوين العملى للحركة الإسلامية ، والبناء الواقعى للجماعة المسلمة . لم تكن مرحلة تلقى « النظرية » ودراستها ! ولكنها كانت مرحلة البناء القاعدى للعقيدة وللجماعة وللحركة وللوجود الفعلى معا .. وهكذا ينبغى أن تكون كلما أريد إعادة هذا البناء مرة أخرى !..** »

● وعندما تتكون هذه « الطليعة ، التى تعزم هذه العزمة ، وتمضى فى الطريق » إلى البعث الإسلامى الجديد .. فعليها أن تحدد طبيعة « العلاقة » بينها وبين « الجاهلية » المحيطة بها ، فى هذه « المرحلة المكية » ، مرحلة « الحضانة والتكوين » ..

فلا بد لهذه « الطليعة » من الانسحاب من النسيج الداخلى للمجتمع الجاهلى ، حتى لا يقوموا « فعلا » بتقوية المجتمع الجاهلى .. بدلا من أن تكون حركتهم فى اتجاه تقويضه .. لإقامة المجتمع الإسلامى !.. » فحتى فى هذه المرحلة لا مهادنة ولا تصالح مع الجاهلية ، ولو جزئيا ..

لكن هذه « الطليعة » ، فى مرحلة « الحضانة والتكوين » ـ [المكية] ـ هذه لا تستطيع أن تقطع كل الصلات بالمجتمع الجاهلى ، بل هى مضطرة لإقامة بعض الصلات معه ، بل إن قدرا من هذه الصلات مطلوب لتوسيع دائرة هذه « الطليعة » ؟! فالمطلوب ، إذن ، هو إقامة قدر من « العزلة » وقدر من « الاتصال » !... **إن هذه « الطليعة تمضى فى خضم الجاهلية .. وهى تزاول نوعا من العزلة من جانب ، ونوعا من الاتصال من الجانب الآخر بالجاهلية المحيطة .. إنها المخالطة مع التميز ، والأخذ والعطاء مع الترفع ، والصدع بالحق فى مودة ، والاستعلاء بالإيمان فى تواضع !..** »

● وفى مرحلة « الحضانة والتكوين » هذه .. فإن « الطليعة » ليست مطالبة بتفصيل البرامج والتصورات للدولة الإسلامية التى تسعى لإقامتها .. فلم يكن ذلك واردا ـ وهو لم يحدث ـ فى « العهد المكى » من تاريخ الإسلام الأول .. وعلى الجماعة المؤمنة أن لا تستجيب لتحدى الجاهلية التى تتساءل عن ملامح « البديل الإسلامى » .. فخطوات البعث الإسلامى الجديد ومراحله حددتها ، سلفا ، خطوات البعث الإسلامى الأول ومراحله ... ففى مكة ، وعلى امتداد ثلاثة عشر عاما ، كانت المهمة العظمى والأولى والوحيدة ، هى تأسيس العقيدة ، وتجسيدها ، بالحركة ، فى الجماعة المؤمنة .. فلما قامت « الدولة » بالمدينة ، بعد الهجرة ، ارتبطت التصورات والبرامج بظهور المشكلات الواقعية ، ولم تدبج هذه البرامج ، سلفا ، قبل ظهور المشكلات ، ولا قبل قيام السلطة التى يطلب منها حكم الواقع ومواجهة مشكلاته بالحلول الإسلامية ... فيجب على الجماعة المؤمنة أن لا تقع فى « الفخ » ، **فتمكن « الجاهلية من أن تضغط على أعصاب بعض المخلصين من أصحاب الدعوة الإسلامية ، فتجعلهم يتعجلون خطوات المنهج الإسلامى ... أو تحرجهم فتسألهم : أين تفصيلات نظامكم الذى تدعون إليه ؟** وماذا أعددتم لتنفيذه من بحوث ومن دراسات ومن فقه مقنن على الأصو



الحديثة ! كأن الذى ينقص الناس ، فى هذا الزمان ، لإقامة شريعة الإسلام فى الأرض هو مجرد الأحكام الفقهية والبحوث الفقهية الإسلامية ؟! وكأنما هم مستسلمون لحاكمية الله ، راضون بأن تحكمهم شريعته ، ولكنهم فقط لا يجدون من « المجتهدين » فقها مقننا بالطريقة الحديثة ! وهى سخرية هازلة يجب أن يرتفع عليها كل ذى قلب يحس لهذا الدين بحرمة !

إن الجاهلية لا تريد بهذا الإحراج إلا أن تجد لنفسها تعلة فى نبذ شريعة الله ، واستبقاء عبودية البشر للبشر .. وإلا أن تصرف العصبة المسلمة عن منهجها الربانى ، فتجعلها تتجاوز مرحلة بناء العقيدة فى صورة حركية ، وأن تحول منهج أصحاب الدعوات الإسلامية عن طبيعته التى تتبلور فيها النظرية من خلال الحركة ، وتتحدد ملامح النظام من خلال الممارسة وتسن فيها التشريعات فى مواجهة الحياة الإسلامية الواقعية بمشكلاتها الحقيقية !.. »

فللبعث الإسلامى ـ فى هذه المرحلة التكوينية ـ مراحله ومناهجه .. وطالما لم تقم « الطليعة » بعد المجتمع الذى تحكمه « الحاكمية الإلهية » ، **فلا ضرورة لتفصيل البرامج والتصورات لواقع لسنا مسئولين عنه ، ولا نملك القضاء فى مشكلاته وأمراضه بالإصلاح والعلاج .. « وحين يقوم هذا المجتمع ، بالفعل ، يبدأ عرض أسس النظام الإسلامى عليه ، كما يأخذ هذا المجتمع فى سن التشريعات التى تقتضيها حياته الواقعية ، فى إطار الأسس العام للنظام الإسلامى .. فهذا هو الترتيب الصحيح لخطوات المنهج الإسلامى الواقعى العملى الجاد ..** »

تلك هى الخطوات الأولى للبعث الإسلامى الجديد ... والمهام الأساسية للمرحلة المناظرة « للعهد المكى » ... والسبيل لبلورة أداة هذا البعث : « الطليعة ، التى تعزم هذه العزمة .. وتمضى فى الطريق » ! كما حددها سيد قطب فى كتابه [معالم فى الطريق] ...

***

وعندما تمضى « الطليعة ـ المؤمنة ـ التى استهدف سيد قطب تكوينها ـ فى طريقها ، فتتجاوز مرحلة « الحضانة والتكوين » العقيدى ، وتقيم « المجتمع الفعلى » ، الخاضع للحاكمية الإلهية ، والمنظمة جميع شئونه وفق شريعة الإسلام ... فإن هذا المجتمع سيكون « مجتمع العقيدة » ، تتجسد فيه ، وتحدد له فلسفته وتصوراته وتطبيقاته وعلاقاته ... وترسم له الحدود .. وتعين له الهوية .. والرعية .. سيقوم « على آصرة العقيدة وحدها ، دون أواصر الجنس والأرض واللون واللغة والمصالح الأرضية القريبة والحدود الإقليمية السخيفة ؟!.. » ... المجتمع الذى هو « دار الإسلام » .. ورعيته « كل من يدين بالإسلام عقيدة ، ويرتضى شريعته شريعة ، وكذلك كل من يرتضى شريعة الإسلام نظاما ـ ولو لم يكن مسلما ـ كأصحاب الديانات الكتابية الذين يعيشون فى « دار الإسلام » ●

سلطان العاشقين

عمر بن الفارض

د. عبد القادر محمود

هو أبو حفص عمر بن الفارض. ولد بالقاهرة فى الرابع من ذى القعدة سنة ٥٧٦ هـ وتوفىّ بها فى اليوم الثانى من جمادى الأولى سنة ٦٣٢ هـ. وهو فى الأصل من أسرة حمويّة بالشام، لكنه عاش فى مصر وأقام بها حتى رحل إلى ربه، وحيث دفن بالمنطقة التى كان يعيش بها فى وادى المُسْتَضْعَفين المجاور لمنطقة القلعة والإمام الشافعى، الممتدة فى سفح المقطّم الكبير. وتؤكد المصادر الوثيقة أنه التقى بشيخه الكبير ابن عربى المتوفى سنة ٦٣٨ هـ، فى مصر حيث صحبه خلال الفترة القصيرة التى عاشها بالقاهرة، وأنه رحل معه إلى مكة، وكان يزوره من عام إلى آخر هناك، وبخاصة فى مواسم الحج.

وليس لعمر بن الفارض، سوى ديوانه الشعر الصوفىّ، الذى سجّل فيه مشاعره ومواجيده فى فلسفة، وحدة الشهود، على مشارف وحدة الوجود، والذى يضمّ سياحاته الوجدانية فى عالم المحبة الإلهية. وإذا كانت رابعة العدوية التى رحلت إلى ربها عام ١٨٥ هـ، قد وضعت بذور المحبة الإلهية الخالصة فى حقول التصوف الإسلامى؛ فإن ابن الفارض هو أقوى من تفلسف فى ساحة هذه المحبة وفى صور شعرية رائعة يحتشد لها المصطلح الصوفى، مع سائر مُفرداته وأحواله ومقاماته، مع وجدانات العشق والصبابة والقرب والبعد والأنس والوصل والنوى والجوى والشهود والوجود، ومع رموز ليلى، وسلمى، ومىّ، وسعاد، فى مجالس الشرب، فى حان المعرفة والحقيقة السرمدية الأزليّة. وإذا كانت غزليّات ابن الفارض فى صدر شبابه مشوبة بنزعات حسّية، حيث كان يقول فيها فيما يقول:

ولما تلاقينا عشاءً وضمّنا
سواءُ سَبيلَىْ دارها وخيامى
ومِلْنَا كذا شيئاً عن الحىّ حيث
لا رقيبٌ ولا واشٍ بِزُورِ كلامْ
فَرَشْتُ لها خدِّى وِطاءً على الثَّرى
فقالتْ لكَ البُشرى بِلَثْمِ لثامى
فما سَمَحَتْ نَفْسِى بذلك غيرةً
على صَوْنِها منِّى أَعَزَّ مرامى
وبتنا كما شاء اقتراحى على المُنَى
أرى المُلْكَ مُلكى والزمانَ غُلامى

نقول إذا كانت أمثال هذه الغزليات فى شعر ابن الفارض (وهى قليلة) مشوبة بنزعات حسّية، فإن كثيرا من الصوفية، وفى مقدمتهم عبد الغنى النابلسى المتوفى سنة ١٠٥٠ هـ، وكثيرا من الدارسين القدامى والمحدثين يرون أنها مجرد رمزيات ليس لها صدى من الواقع الحسّى. وحتى لو كان لها صدى من الواقع المحسوس فإنه قد ارتفع بها إلى ساحة المحبة الإلهية الخالصة.

وتظهر فلسفة المحبة الإلهية فى شعر ابن الفارض واضحة المعالم فى تراثه الشعرى بوجه عام. لكن يمكن التماسها وإدراكها فى قصيدتين شهيرتين، فيهما يتحدث عن الخمرة الإلهية والحب الإلهى. والأولى مشهورة أيضا فى حلقات الذكر منذ مئات السنين وحتى الآن وفيها يقول عن خمر الحقيقة التى وُجدت قبل أن يُخلق الكَرْمُ أصلُها:

شَرِبْنا على ذكر الحبيب مُدامةً
سكرْنا بها من قبلِ أن يُخْلَق الكَرْمُ
لها البدر كأسٌ، وهى شمسٌ
يُديرها هلالٌ وكم يبدو إذا مُزِجتْ نَجْمُ

ابن الفارض فى الواقع، يتحدث عن خمرة روحية، شَرِبَ معها من جوهر المعرفة الإلهية ما شاء له الله أن يشرب من مَعينها الخالد القائم منذ آية العهد والميثاق بين الله والأرواح، تلك التى يقول فيها الله سبحانه وتعالى: «وإذ أخذ ربُّكَ من بنى آدم من ظُهُورِهِم ذُرِّيَّتَهُمْ وأَشْهَدَهُمْ على أنفسهم: ألستُ بِرَبِّكُمْ قالوا بَلَى....».

... وعندىَ منها نشوةٌ قبل نَشْأَتى
مَعِى أبداً تَبْقَى وإنْ بَلِىَ العَظْمُ
تَقَدَّمَ كُلَّ الكائنات حديثُها
قديماً ولا شكلٌ هناك ولا رَسْمُ
يقولون لى صِفْها فأنتَ بوصفها
خبيرٌ... أَجَلْ... عندى بأوصافها عِلْمُ
صفاءٌ ولا ماءٌ... ولُطْفٌ ولا هَوا
ونورٌ ولا نارٌ وروحٌ ولا جِسْمُ

أما الثانية فأشهر أبياتها ذلك البيت الذى يحيط بقُبّة عمر بن الفارض وهو البيت الجامع لفلسفته فى المحبة الإلهية، ويحدد مكانته من سائر المحبين العاشقين. ولعلّ هذا البيت وأمثاله، هو الذى حدا بالمؤرخين

والدارسين إلى إطلاق لقب سلطان العاشقين على ابن الفارض ، الذى أسهم فى صياغة هذا اللقب ، ونسبته إلى ذاته ، باعتباره إمام المحبين أمام أو حيال المحبوب الأعظم . أما هذا البيت المحيط بقُبّته المباركة فهو :

كُـلُّ مَـنْ فى حِمـاكَ يهـواكَ لكـنْ
أنا وحدى . . . بكلِّ مَنْ فى حِماكا . . .

وفى هذه القصيدة يقول فيها يقول :

لـكَ قُـربٌ مـنى بِـبُـعْـدِكَ عـنّى
وحُـنـوٌّ وجـدتُـه فى جـفـاكـا
عـلَّـمَ الـشـوقُ مُـقـلـتى
سَهَرَ الليل فصارتْ من غير نـوم تراكا
بـاتَ بَـدْرُ الـتـمـام طيـفَ مُحَيّـاكَ
لِـطَرْفى بِـيَـقْـظَتى إذْ حـكـاكـا
فَـتَـراءَيْـتَ فى سِـواكَ لِـعَـيْـنٍ
بـكَ قَـرَّتْ . . . ومـا رأيتُ سِواكـا
يُحْشَـرُ الـعـاشـقـون تحت لـوائى
وجـمـيـعُ الـمِـلاحِ تحـتَ لـواكـا
كُـلُّ مَنْ فى حِمـاكَ يهـواكَ . . . لكـنْ
أنـا وحدى بكـلِّ مَنْ فى حِمـاكـا

فى الحقيقة أن ابن الفارض ، يدور حول محور واحد فى حبّه ، وهو عشقُ جَمَالِ الذات الإلهية ، وجَمَال التَّعيُّن الأول الذى صدر عنها أوْ فَاضَ منها ، مع الكلمة الأزليّة أو الحقيقة المحمدّية ، وأنوارها وإشعاعاتها الكائنة مع كل كائن . وهو يتعشقُ هذه الكلمة باعتبارها واسطة أو جسْراً بين الحق والخَلْق ، أو بين الله الخالق والمخلوقات . وقد مرَّ موضوع هذا الحب عند ابن الفارض ؛ بمراحله الأولى ، فى هجرته الصوفية إلى الله ، مَشُوباً بنقصٍ ، كان مَرَدُّه ، شوائبَ الحسّ ، وتَعَاقُب الصحو والسُّكر على نفسه . لهذا لم يكتمل التحقق بتمام سُكره ، أو اكتمال غَيْبَته عن نفسه . فهو يغيب ثم يصحو ، إلى أن يتهيأ له عند عَتَبات نهاية المرحلة ، ما يُسمّى فى المصطلح الصوفى بالصَّعق أو المحو ، أو الفَنَاء الصاعد نحو البقاء .

وها هو ابن الفارض يُشْهدنا على هذه المراحل ، من خلال مخاطباته للذات الإلهية فيقول فيها يقول :

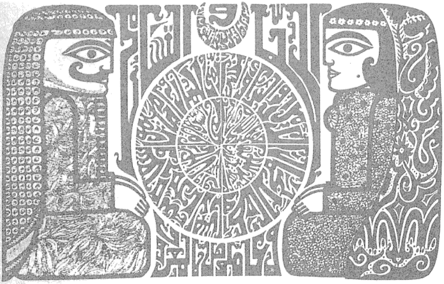
هَبى قَبْـلَ . يُفْنى المحبُّ منّى . . بقيـةً
أراكِ بهـا لى . . . نـظرةَ المُـتَـلَـفِّـتِ
ومُنّى عـلى سمعى بِـلَنْ إنْ مَنَعْتِ أنْ
أراكِ . . . فمِنْ مثـلى لغيـرىَ لَـذَّتى
فـعِـنـدى لِـسُـكْـرى فـاقـةٌ لإفـاقـةٍ
لهـا كَبِدى . . . لولا الهوى ــ لم تُفَتَّتِ

ويعود ابن الفارض فيقول :

وكـلُّ أذىً فى الحب منـكِ إذا بـدا
جعلتُ لـه شـكـرى مكـان شَكِيَّتى

ثم يتمنى الفناء ، ويستعد للمضىّ فى سبيله ، سعيا وراء البقاء عبر الفناء ، فى بعث جديد وميلاد جديد . . .

أَجَلْ . . . أَجَلى أرْضَى انقضاءُ صبابةً
ولا وصـلَ إن صَحَّتْ لِحُبِّـكَ نِسْبَتى



فقد صرتُ أرجو مايُخافُ . . فأسْعِدِى
بـه رُوحَ مَيْتٍ لـلحيـاة اسْتَعَـدَّتِ

هذه هى المرحلة الأولى . أمّا المرحلة الثانية ، وهى مرحلة البقاء عبر الفَنَاء ففيها يقول ابن الفارض :-

فَـأَفْنَى الهـوى مـا لم يكن ثَمَّ بـاقيـاً
هنـا من صفـاتٍ بيننا فـاضْمَحَلَّتِ
وشاهـدتُ نفسى بـالصِّفاتِ التى بهـا
تَحَجَّبْتِ عنى فى شُـهـودى وحُجْبتى

ومعنى هذا أنّ الهوى قد أفنى ومحا ، كلَّ ما قد بقى من حجاب ، فاستطاعت النفس باستغراقها أن تسمى ، ليتكشَّف لها من الأسرار ، ما لم يكشف لها من قبل ، وذلك بتجْريد النفس عن أوصافها ، ورجوعها إلى عهدها الأول مع صفاء فطرتها الأولى ، كما كانت فى عالم الذَّر ، قبل هبوطها سجن البدن .

أما المرحلة الثالثة والأخيرة وهى مرحلة وحدة الشهود ، تلك التى لا يشهد فيها غير الذات الإلهية بعين بصيرته ، والتى يرى أنوار الذات القدسية فى كل كائن ، ففيها يقول ابن الفارض :

جَلَتْ فى تجلِّيهـا الـوجـودَ لنـاظـرى
ففى كـلِّ مرئىٍّ أراهـا بـرُؤْيـةِ
وَهِمْتُ بهـا فى عـالَمِ الأمـر حيث لا
ظهورٌ . . . وكانت نشوتى قبل نشأتى
وأشهـدتُ غَيْبى . . إذ بَدَتْ فَـوَجَدْتُنى
هـنـالـكَ إيـاهـا بجَـلْـوَةِ خَلْوَتى
وَطـاحَ وُجُـودِى فى شـهـودى
وبِنْتُ عن وجودشهودى ماحياً غير مُثْبتِ

وعانقتُ ما شاهدتُ فى مَحْوِ شاهدى
بِمَشهده للصحو من بَعْد سُكْرتى

إن هذا معناه ، أنْ الوحدة التى يَشْهدها ابن الفارض فى نهاية اتحاده ، أو صَحْو جَمْعِه ــ كما يقول المصْطَلح الصوفى ــ وحدةُ شهود ، لا وحدة وجود . بمعنى أكثر وضوحا : أن الفناء عن ابن الفارض ، هو الفناء عن شهود الكثرة أو التعدد ، بين المشاهِد والمشاهَد ، لا نَفْى هذا التكثر أو التعدد عن حقيقة الوجود . فهو قد انتهى من سلوكه إلى الاستغراق فى بحار الوحدة الإلهية أو التوحيد الإلهى ، لقد غابت ذاته فى ذات الحق ، فغاب عن كلِّ ما سواه ، ولم يشهد فى الوجود غير الله ، وهذا هو الفَنَاء فى التوحيد أو الفَنَاء الشَّرعى الذى يمكن أنْ تقبله الشريعة كما يقول ابن القيم .

ومن الواضح أن مذهب ابن الفارض فى المحبة الإلهية واضح كل الوضوح ، يؤكد فيها يؤكد ، أنه ليس له مذهب سواه ، وأنه لو مال أو انحرف لحظة عن هذا المذهب ، فإنه يحكم مُقَدّماً بمفارقته لدين المحبة ، ومِلَّة دين المحبة . ليس هذا فقط ، بل إنه لو خطرت عليه أية فكرة أو خاطرة تُنسيه أو تُلهيه عن الله أو ساحة الله ، فإنه يؤكد ردَّته عن عقيدته أو كما يقول ابن الفارض فيها يقول ، فى تائيته الكبرى التى تبلغ حوالى ستمائة بيت :

وَعَنْ مَـذهبى فى الحب . . . مالىَ مـذهبٌ
وإنْ مِلْتُ يـومـاً عنـه . . . فـارقتُ مِلّتى
ولـو خـطرتْ لى فى سِـواكَ إرادةٌ
على خاطرى سهواً . . . حكمتُ بِرِدَّتى . . .

ويبقى الشعر

وليد منير

عاش «محيى الدين بن عربى» تجربةً روحيةً خصبةً ، لها أبعادُها المختلفة ، وألوانُها المتنوعة . كان «ابن عربى» فليسوفاً وصوفياً وعاشقاً ، وكان معراجه الروحى نحو عالم الكشف والإشراق طويلاً وصعباً .

كان «ابن عربى» يرى فى الوجود مجلى لجمال الله ومحبته ، وكان يرى أن الإنسان قد خلق لغايةٍ كبرى هى السعادة أو الكمال .

صدر «ابن عربى» ــ رحمه الله ــ فى شعره عن حب حقيقى لابنة شيخه «مكين الدين الأصفهانى» فى مكة وكان حبه «للنظام» مرآةً عكست رؤيته الفلسفية المتميزة للكون ، والإنسان ، والحياة .

من كلِّ فاتكةِ الألحاظِ مالكةٍ ... تخالها فوق عرشِ الدُّرِّ بلقيسا
إذا تمشَّت على صَرْحِ الزجاجِ ترى ... شمساً على فَلَكٍ فى حجر إدريسا
تحيى ــ إذا قتلت باللحظِ ــ منطقها ... كأنها عندما تحيى بها عيسى
توراتها لوحُ ساقيها سناً ، وأنا ... أتلو وأدرسُها كأننى موسى

لقد كان «ابن عربى» يومىء بالرمز إلى الجمال الخالد وهو بين الخفاء والتجلِّى ، وبين الغياب والحضور ، وكان يصرف هذه الرموز من معانيها الظاهرة إلى معانٍ باطنة ويقول :

صفةٌ قدسيةٌ علويةٌ ... أَعْلَمَتْ أن لصدقى قَدَما
فاصرف الخاطرَ عن ظاهرها ... واطلب الباطنَ حتى تعلما

تفتَّح وجدانُ «ابن عربى» وعقلُهُ فى بلاد «الأندلس» ، وبدأ رحلاته الطويلة المتعددة إلى بلاد الشرق وهو فى أوائل عقده الثالث . وفى مصر حطَّ الرحالَ قليلاً ثم فرَّ إلى مكة بعد أن حاك عدد من الفقهاء له شباكاً من الدسائس والمؤامرات .

هناك التقى الصوفىُّ الفيلسوف العاشق بالفتاة التى جسَّدت فى عينيه فكرة «الحب» ، وفكرة «المعرفة» ، وفكرة «الجمال الكامل» فنظم من أجلها «ترجمان أشواقه» . وكم طاف «ابن عربى» ببيت الله الحرام ، حتى إذا طاب وقته ، وهزه حالٌ كان يعرفه راح ينشد فى وجدٍ ظاهر :-

ليتَ شعرى هل دروا ... أى قلبٍ ملكوا
وفؤادى لو درى ... أى شِعْبٍ سلكوا
أتراهم سَلِموا ... أم تراهمْ هلكوا ؟
حارَ أربابُ الهوى ... فى الهوى وارتبكوا

***

هكذا أبحر «ابن عربى» فى بحار الروح والعقل رافعاً شراع المعرفة . رامياً ببصره إلى آفاق الوصول البعيدة . سكران منتشياً بواردات القلب ، وخواطر الوجدان ، وإشراقات الفناء والبقاء .

مكة

عادل عزت

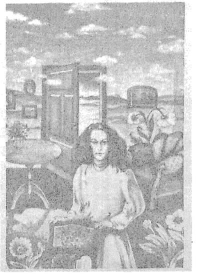
سلسلة جبالٍ تهبط بالصحراء إلى الكعبه .
والماء يروح إليها تدفعه رغباتٌ غامضةٌ تحت الأرضِ
فأرجع أزماناً أخرى .
منجذباً أتتبع قافلةً من أقصى الشام أتت لتحجَّ ولَمَّا
عادت ضللها غيمُ الصحراءِ وغيَّبنى عنها .
سلسلة جبالٍ داخلها ذكرى الأهوالِ ، وصرْخاتُ أبى .
سفيانَ.يقولون الجن ، وأجداث الكفار تعيش هناكَ . . . .
إذا دخَلَتْ نفسٌ تستقبلها نظراتُ القتلى .
بشعابٍ تأتيها الأمطارُ فلا تنبتُ زهراً كنتُ أحاولُ
أن أمسى سنبلةً . ببلادٍ لا تنجب إلا تجَّاراً كنْتُ
شُروداً وحكاياتٍ سكرى .
شهواتٌ ودمارٌ خلف الأبوابِ فمن ينقذ مكةَ من محنتها ؟
أدخل فى ليلٍ ينبعث من الكعبةِ فأصير نحيباً يتصاعدُ ،
واسترسالاتٍ تترى .
خوفٌ ، وطلاسمُ ، وروائحُ من زمنٍ مفقودٍ لكنى أُبعث
فى الأزمنة الكبرى .
نوراً فى شمس الصحراءِ ، وطيفاً فى ظلمتها . . . . .
مُتحِداً بالربِّ الأنهارُ الأنهارُ النارُ الأنهارُ تجىء
لتسكن روحى تسكنها روحى . لا صوتٌ يُسمع حتى
لو شُدَّتْ كل الأوتارِ فلن يخرج منها غير الأحلامِ
تدفقَت الأطيارُ ، وفرتْ كالأسرارِ وكالرعشاتِ .

الصاعدةِ من الأوتارِ . . . . . أنا نارٌ لا أحدٌ يجسر
أن ينزلنى للسفحِ ، ويحجبنى عن هذى الرؤيا .
تتوتر كل الأشياءِ ، وتأخذ قانون الخفقاتِ ولكن الخنجرَ
يندس بنحر امرأةٍ لن يسمع أحدٌ صرختها
فتموت وفى عينيها أحلامٌ من ماضٍ ولَّى . . لا شىءَ
لا صوتٌ غير الهمهمة الوجلى خلف الأبوابِ ، ووعظِ
التجّارِ : ظلامٍ ، وخرافاتٍ ، وهلاكٍ . ما أن يبزغ حُلمٌ
ناريٌّ حتى يُقتل صاحبه فى الحالِ . . . . وسلسلةُ
جبالٍ تحرق مكةَ مكةَ فى بطءٍ تحرقها .
كل الأفعالِ تُرى هادئةً كممات الأطيارِ . وآهٍ أيتها
الأزمنة الكبرى ●



لا يبطل السم أن الكأس بللور

عبد الرحمن عبد المولى



هـذا خـطابى بـدمـع الحب مسـطورُ   قلبى بـه أحـرفٌ ، والحـزن ، والنـورُ
كتمتُ قـولىَ عن عـينيـكِ ــ بى ــ زمناً   فـإن تـأخـرتُ فـالمـقـدورُ مـقـدور
وهـا أنـا فى حصـار الشـوق معتـرفٌ   أنى أحـبـك ، ولـتـأتِ الأعـاصـير
قـد جئتُ يـا واحتى ظمـآنَ مسـتَلبـاً   طـيـراً يـفـتش عـن دارٍ ، ولا دور
مـدينتى فى حـروف الـزيـف سـاقـطة   فـإن ضـللتُ ، فـإن الهـدب مـعـذور
فـطائـر الـرغـب فى الآفـاق مـرتحلٌ   وطـائـر الحـب فى الـزنـزان عصـفـور

هـذا ظـلام ، وهـذى أحـرفٌ نـورُ   لكنـها الـصبـح تحت الليـل مسـتورُ
لا تخـدعى ، ربَّ سجن كـان من ذهـب   وربمـا كـانـتِ الـقـيـدَ الأزاهـيرُ
دسّـوا لـكِ السمَّ فى كـأسٍ مـرصـعـةٍ   هـل يُـبـطل الـسمَّ أن الـكـأسَ بـللور

حـبيبـتى . قـلتِ : إن الحـب مـقـدورُ   وإن مـوعـدنـا هـذى المـشـاويـرُ
أنـا أعـتـرفت بـحبى ، فـاسـألى وطنى   هِـذى الضلوعَ ــ تجبكِ : القلب مشطور
وأحـرف الـشـوق طـير دون أجـنـحـة   فسـاعـدى الشـوقَ أن يـأتى لـه الـنـور

قراءة فى شعر محمود حسن إسماعيل

المفـردة

د . أنس داود

لم يعد ينظر فى النقد الحديث إلى المفردة فى حد ذاتها هل هى شعرية أم غير شعرية ؛ فكل مفردة فى سياق شعرى هى مفردة شعرية بالضرورة ؛ وكان القدماء قد اقتنعوا بأن هناك معجما شعريا ، وأن هناك ألفاظا غير شعرية لا ينبغى لها أن تدخل عالم الشعر ، فما من بيت وردت فيه كلمة أيضا ـ أو فقط إلا وتصايحوا : هذا لفظ غير شعرى ، وكانت لأحد الشعراء حبيبة اسمها « بوزع » ولا حيلة لها فى هذا الاسم ، فحكموا بأن اسمها يفسد الشعر . .

تخلَّى النقاد فى العصر الحديث عن هذه القضية الخاسرة ، وتسلح الشعراء بمزيد من الشجاعة فى استخدام مفردات الحياة ، وأصبحت الكلمة داخل السياق الشعرى مثل المولود داخل بيئة صالحة للحياة والتنفس ، فإذا لم يكن السياق صالحا لإيراد « المفردة » اللغوية ، أصبحت مولودا ميتا لأنه وجد فى بيئة لا تستطيع أن تهبه الحياة ، وأصبحت المفردة ـ من ثم ـ غير شعرية . .

واتصل ببحث « المفردة » دراسة القاموس الخاص للشاعر ، فوجد أن لكل شاعر عظيم خصائص أسلوبية ، فى استعمال عدد من المفردات ذات الدلالات التراثية والثقافية والنفسية الخاصة ، وأن أسلوب استخدام هذه المفردات قد يغير من معانيها ومن دلالتها ويطور فن الشاعر أو يكون نتيجة لهذا التطور ، وأننا نستطيع أن نرصد رحلة الشاعر برصد هذا المعجم وملاحظة التغيرات التى تلحق به ، والبيئة اللغوية المصاحبة لكل مفردة ، ومدى الإضافة إلى هذا المعجم فى فترات حياة الشاعر المختلفة أو مدى الانتقاص منه ، ومدى الاعتماد على طائفة خاصة من هذا المعجم ، واطراح مجموعة معينة منه ، ولكل هذا دلالات فى رصد تجربة الشاعر ، ورصد تطوره النفسى والثقافى ، وموقفه من همومه الذاتية ، ومشكلات مجتمعه وعصره . .

ولقد تتبعت على سبيل المثال فى كتابى « الرؤية الداخلية للنص الشعرى ـ محاولة فى تأصيل منهج » تطور استعمال الشابى لكلمة « الحزن » فى شعره ، فوجدتها ـ مع قصر حياة هذا الشاعر النابغة ـ تعبر عن ثلاثة معان مختلفة ، أو تصدر عن ثلاثة بواعث مختلفة وفقا لتطور الشاعر الذى كان سريعا وكأنه يختصر فى لمحات ما يمر به غيره فى مراحل حياتية كاملة :

أولا : يعبر الحزن فى الفترة الأولى من حياة الشاعر عن أسى ذاتى لفقد حبيبة الصبا . .

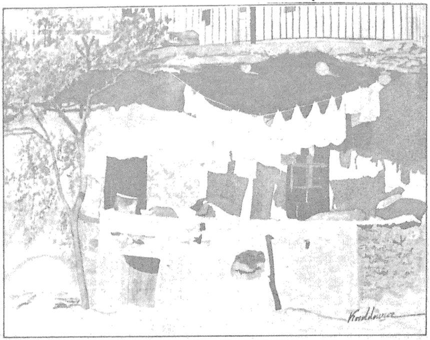
ثانيا : يعبر « الحزن » فى فترة لاحقة عن أسى اجتماعى بعد أن صدمته الطبيعة البشرية بالتوائها ، ونزعات الشر والغرور ، فى « الإنسان » ؛ ثم حرمان هذا المجتمع ـ تحت وطأة الاستعمار والقوى المستنزفة والمستفيدة ـ من الحرية والعدالة والاجتماعية .

ثالثا : يعبر « الحزن » فى مرحلته الأخيرة فى إنتاج الشاعر وفى حياته عن حزن كونى يصدر عن تأمل عبثية الوجود ، وضياع المصير الإنسانى فى هذه اللعبة التى لا تنتهى . .

وكان محمود حسن إسماعيل من الشعراء الممتازين الذين لا يخطىء القارىء منذ الوهلة الأولى وجود معجم خاص متميز فى أشعارهم واطراد اتكائهم على هذا المعجم ، ويدور هذا المعجم حول المحاور الآتية :

الحقل : وما يحفل به من شجر وعشب ونخل وجداول ، ثم كل ما يتصل به من زهور وثمار وظلال وألوان ، وما يتفرع عنه من خمائل وجنائن وبساتين ، ثم حياة الفلاح فى هذا الحقل وما يتسم به من عبودية واسترقاق وكدح وشظف عيش ، وطيور وحيوانات . .

الدين : وما فيه من عبادات وطقوس وكنائس ونواقيس ومساجد ومحاريب وركوع وسجود وتقدس وذنب وغفران وكفارة وقرابين وأيقونات وتوبة وخطيئة ورجس ودنس وإثم ونسك وتهجد . . إلى آخر ما فى الأديان الثلاثة من طقوس وعبادات .



الجنازة : وللمصريين طقوس جنائزية خاصة ، فهم أحد شعوب قليلة ، إن لم يكن الشعب الوحيد الذى يمثل « الموت » عندهم كارثة لا حدود لها تتخذ لها كثيرا من الطقوس الجنائزية الخاصة كالندب واللطم والعويل . . ويبدو أنه كان لهذه الطقوس - إبان نشأة الشاعر فى قريته « النخيلة » بصعيد مصر - سطوة على النفوس ، ومظاهر معلنة شديدة التأثير على الناس الذين يعايشونها ، وبخاصة إذا كان هذا الذى يراها وينفعل طفلا فى بواكير حياته ، فضلا عن أن يكون طفلا شديد الحساسية . وقد ظل معجم « الجنازة » رافدا من أهم روافد الشاعر . .

النو : ومصادره فى السماء والأرض ومقابله النار حيث إن النور نار تضىء والنار نور يحرق ، فهما من منبع واحد ، ويتصل بذلك المنبع كل ملاحظات التغيرات فى الأولوان فهى تتغير وفقا لنسبة « الضوء » ثم استخدام الألفاظ التى تدور فى دائرة النور على المستوى المادى ، والمستوى المعنوى ، فالنور هداية ، وصفاء ، وشفافية ، وأمل .

الغناء : ومن دائرة الغناء استقى الشاعر الأصوات واللحن والطرب والاستماع والإصغاء ثم آلات الغناء : الرباب ، المزمار ، القيثار ، الشدو ، الإنشاد إلى آخر ما فى هذا المعجم من تنويعات . .

الشراب : وما فى عالمه من خمر ونشوة وطلا وأكواب وكئوس وعصير ، وكروم ومنادمة . .

وهناك عناقيد للصور تلتف حول لفظة أو معنى تظهر فى مرحلة من مراحل الشاعر بصورة جليَّة لافتة للنظر ، ثم تروغ فى مرحلة أخرى فلا تبدو إلا لمحات ومن هذه العناقيد :

●● الألفاظ التى تتصل بالعذرية والعفة والطهارة ، وقد كانت عظيمة الوضوح والتدفق فى معجم الشاعر فى مرحلته الشعرية الأولى ، وبخاصة فى ديوانه الباكر « أغانى الكوخ » ، ثم خف وجودها فى مراحله الأخيرة ، ولكن أحدا لا يستطيع أن يدعى - فيما أظن - أنها قد اختفت . .

فى أى نص من نصوص الشاعر ، سنجد هذه المنابع الثرة تمد الشاعر باللبنات الأولية لبنائه الشعرى ؛ فمثلا تطالعنا قصيدته « عند زهرة الفول » :

طلع الحسن فى ثرى الريف روْضا
حالى الأيك بالأزاهر والند
سرق العطر من جيوب العذارى
وحباه للأقحوان المنضَّد
وسطا فى ثغورهن فأجرى
كوثر الريق فى ثراه المعبد
تحل النبت من طلاها فرفت
كل ميَّاسة به تتأوَّد
فهنا السنبل المرنَّحُ يهفو
فى مهب النسيم حينا ويسجد
وهنا الفول أبيض الزهر نضر
كسدول العفاف لاحت بمشهد
وترى الصادح الطروب من الطير
يناغى أليفه المتوجِّد
يُتَظَنَّى ترتيله فى ذرا الدوح
صلاة من الملائك تنشد
ضاع من كمهُ العبير كعذراء
براها الهوى فراحت تنهد
ونخال الضحى عليه برودا
فصلت من سنا شعاع وعسجد
وقد ود النخيل قامات غيد
ساكرات من خمرة الطل مُيَّدْ
خفقت حولها الدوالى فريعت
وتأسَّت على الأسير المقيد
لطمت سوقها على الثور جزنا
حرةً فجعت على مستعبد
ونزا فى مراحه كل جدى
حائر الرَّوْق ، ثائر الخطو ، أغْيَد
قد سقاه الربيع كأس سلاف
من رحيق الندى فثار وعربد
وإذا ما الأصيل أهرق فيه
جام صهبائه ، العتيق المعسجد
شمت أغصانه ذوائب شعر
مذهبات على نواصى خُرَّد
وعلى النيل للسَّفائن همس
كطيوف الأحلام تهفو بمرقد
سبحت فى عبابه الشمس تبغى
الطهر فى مائه النمير وتَنْشُد

***

جنة تلهم الخيال ، وتوحى
عبقرى الفنون من كل مشهد
شغل القوم عن هواها . . . وكانت
للألى شيدوا الحضارة معبد

●● من دائرة الحقل نجد ألفاظ : ثرى ، الريف ، روضا ، الأيك ، الأزاهر ، النِّد ، العطر ، الأقحوان ، النبت ، السنبل ، الفول ، أبيض الزهر ، نضر ، الطير ، الدوح ، الريحان ، رونق الخضرة ، عيدان ، العبير ، ضاع من الضوع ، النخيل ، الدوالى ، الثور ، السوق جمع ساق ، الجدى ، الروق ، الربيع ، ثار لأنها نقيض ما عليه الفلاح من عبودية ورق ، أغصان ، ذوائب ، جنة .

●● ومن دائرة الدين نجد : المعبَّد وهى من التعبيد اشتقاقا من مادة عبد ، صلاة ، ملائك ، معبد ، يسجد ، ترتيل .

ومن دائرة الموت أو الجنازة : الروع والتأسى ، لطمت ، فُجعَت .

ومن دائرة الضوء والنور والألوان : أبيض ، رونق ، الضحى ، سنا ، شعاع ، الأصيل . المذهب ، المعسجد .

ومن دائرة الشراب : ثمل ، طلا ، مياسة تتأود (من فعل الشراب) المرنح ، ساكرات ، خمرة الطل ، ميد ، سقى ، كأس ، سلاف ، أهرق ، جام صهبائه ، مائه النمير .

ومن دائرة الغناء والأصوات : الصادح ، الطروب ، يناغى ، ترتيل ، تنهد .

ومن دائرة العذرية والعفة : العذراى ، العفاف ، عذراء ، الطهر .

ولنقرأ نموذجا آخر نختاره من قصيدة « القرية الهاجعة فى ظل القمر » ديوان « أغانى الكوخ » .

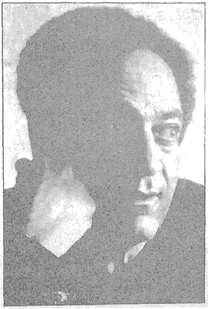
إيه يا قريتى أصيخى لشاد
سكب اللحن فى رنين شجىٍّ
شاعر هزه هواك فغنى
لك أنشودة الجمال البهى
مدَّ أوتاره أشعة بَدْرٍ
غارقات فى صمتك السرمدى
ساحرات النهى برعشة أطيا
ف تراقصن فى الفضاء الوضىِّ
ذاهلات كأنها حلم صب
تاه فى سكرة الهوى العذرى
صدحت بالجلال فى صمته السا
هى يسرٌ محجَّبٍ أزلى
بهرة للعقول تملى على الكون
نداء الطبيعة السرمدى
تلهم الرشد للضلول وتلقى
معجزات الهدى لكل غوى
وتسوق الإيمان للجاحد الغاوى
فتنضو من قلبه كل غى
فضحت كل ملحد حين أضفت
قدرة الله من سناها العلى
خشع الزهر فى نواحيه ريان
رطيبا من النسيم الندى

وغنى عن البيان تضافر الألفاظ من معجم الغناء والشراب والنور والمعجم الدينى ومعين الطبيعة فى كل متعانق حينا ومتساوق حينا آخر ، فالشاعر شادٍ يسكب اللحن ويمده أشعة نور فتتلاقى ثلاثة روافد فى هاتين الصورتين هى الشراب والغناء والنور . .

ولنعبر ديوانه « أغانى الكوخ » إلى ديوانه الثانى « هكذا أغنى » ولنفتح الديوان عشوائيا لنجد مطلع قصيدة « عارية ستانلى باى » وأمام هذا المطلع ص ٨٠ نقرأ فيها :

فإلى عشنا الجميل . . ففيه
هزج للهوى وظل ومسلسل
وعصافير للمنى تتغنى
بالترانيم بين عشب وجدول
وغرام مقدس كاد يضوى
نوره العذب فى سمانا ويشعل
ووفاء يكاد يسطع للدنيا
بشرع إلى المحبين مرسل

الصور تتوالى من معجم الطبيعة ـ القرية ، والغناء ، والنور ممتزجا بالنار وبالشراب « كاد يضوى نوره العذب فى سمانا ويشعل » بعد أن أرسل معجم الشراب إشارته التى لا يخطئها الحس المتذوق « مسلسل ، جدول » ثم يأتى المعجم الدينى ليمدَّ الصورة : بمقدس ، وبشرع مرسل ، وهكذا تتضافر



محمود حسن اسماعيل

الروافد على الإسهام بمفرداتها فى عدة أبيات . . فماذا عن عارية ستانلى باى :

من علم البحر لجاج الهوى
وأترع الحب بشطآنه
وقال للموجة : خمر الصبا
صافٍ فعبِّى الكأس من حانه
وأنشدى فى الشط أغنية
أودعها الناى بألحانه
حورية صورها ساحر
من روعة السحر وسلطانه
لو شامها قسٌّ بمحرابه
يذوب الروح لقربانه
لأحرق القلب بخورا لها
وأشعل النار بصلبانه
عريانة قدَّت مسوح الصبا
من بهجة الفجر وألوانه

روافد الشراب ، والعذرية (صاف) والغناء والدين والنور تمتزج جميعا لتصنع ملامح هذه اللوحة . .

هكذا تتآزر هذه الروافد المعجمية على صنع لوحات الشاعر وبث الحياة فى شعره من خلال مفرداتها الثرية ، وإيحاءاتها الخصبة . .

وقد تحدث د. أحمد هيكل عن بعض خصائص هذا المعجم ، وأشار إلى بعض دوائره فى دراسته عن ديوان « قاب قوسين » للشاعر إبان صدوره ثم عبرد . على عشرى تعبيرا جيدا عن هذا المعجم فى دراسته الملحقة بالطبعة التى بين يدى من ديوان «لابد» ــ دار المعارف ط ١٩٨٠ ــ حين قال :

«على الرغم من ثراء هذا المعجم ، وتنوع مصادره وتعددها ، فإن ثمة مجموعة من الألفاظ المحورية تعتبر محاور أساسيَّة فى هذا المعجم ، تستقطب كل منها حولها مجموعة من الإيحاءات والمفردات والصور .

ومن أهم محاور المعجم الشعرى لمحمود حسن إسماعيل كلمات : النور ، النار ، الصلاة ، الغناء ، الشراب ، وما يدور فى فلك كل كلمة من هذه الكلمات من ألفاظ سواء بطريق الترادف أو الاشتقاق أو التضاد أو غير ذلك من العلاقات اللغوية .

وهذه المحاور الأساسية شديدة المرونة والطواعية ، وشديدة الثُراء ، حيث لا يفتأ الشاعر يشكل منها عشرات الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب كل أبعاد رؤ يته الشعرية على تعددها وتشابكها وغرابتها وعمقها ، حيث يستقطب كل محور من هذه المحاور حول مجموعة من المفردات والصور والتراكيب ذات الإيحاءات الرحيبة .

وكثيرا ما يتعانق فى القصيدة الواحدة ، وأحيانا فى المقطع الواحد من القصيدة محوران أو أكثر من هذه المحاور ، ومن خلال التفاعل بين هذه المحاور المتعانقة تتوالد الصور والرموز والإيحاءات التى لاحَدَّ لغناها وقدرتها على التأثير ص ١٦٨ - ١٦٩ .

وقد اخترنا نص « عند زهرة الفول » من ديوانه « أغانى الكوخ » ورأينا أن كل دائرة من الدوائر التى رصدناها ترفد القصيدة ببعض مفرداتها لتتعانق كل هذه الروافد فى تكوين الصورة الشعرية ، وتعميق إحساسنا بالتجربة . .

وثمة فروق بين رصدنا لهذه المحاور ورصد صديقنا د. على عشرى ، فنحن نوحد بين النور والنار فى دائرة واحدة أو فى محور واحد ، كما أننا نضيف « الحقل » ولاحد لشيوعه فى شعر الشاعر ، ولاحد لإثرائه أدوات الشاعر التعبيرية ، وتوسيع دائرة معجمه الشعرى ومده بكثير من ركائزه الأساسية ، فمثلا الألفاظ التى تعبر عن الزهور والنباتات والروائح وما يتصل بالحقل من خضرة ونضارة وازدهار وذبول وجفاف وهشيم . . لاحد لوجود هذا النبع الثر فى كل مراحل الشاعر الإبداعية ، وكذلك ما يتصل بالجنازة والموت من فقد واحتضار وشلل وعجز بجانب اللطم والتفجع والصراخ والبكاء والعويل والندب ، وهو منبع ـ أيضا ـ كان دائم العطاء والإخصاب لمعجم الشاعر . .

على أننا سنفرد مجالا خاصا لبحث تطور معجمه الدينى وهل تأثر بالمعجم الصوفى أم أنه ظل أسير المعطيات الدينية الأولى التى استقاها الشاعر من الشعائر والطقوس . . وهذا ما سوف نبحثه فى ديوانه الخاص « موسيقا من السر » الذى نرى إفراده بدراسة خاصة . .

للبحث بقية

على الطريق

للشاعر النمساوى باول فيمر
ترجمة د. باهر محمد الجوهرى



باول فيمر شاعر وأديب نمساوى معاصر . عضو اتحاد الكتاب العالمى P.E.N له مؤلفات أغلبها شعر . وقد حصل على عدد من الجوائز الأدبية ، كما دعمت وزارة التعليم النمساوية بعض أعماله تقديرا لمكانته الأدبية . وإلى جانب أعماله العديدة ، كإلقاء المحاضرات بالجامعة ، والقراءات الأدبية العامة ، يدير برنامجا ثقافيا فى الإذاعة والتليفزيون النمساوى .

له اهتمام بالشرق وأدبه ، ويقدر فى الشرق حكمة الحياة وفلسفة الوجود وتعمق الإيمان . ولذلك قام بترجمة بعض الحكم والأشعار التركية إلى لغته ... وجمعها بعنوان ... الحكمة فى قلب .

الكلمة . التى أعهد بها للنسمة الوادعة
هل ستدوم ؟
البيت . الذى أبنى فيه وأن أتنفس
هل سيدوم ؟
وحتى هذا السؤال ليس إلا غرورا
لا تسل عن الدوام . ولكن كن مستعدا .

* * *

السماء والأرض
قطبا الأزل .
وفيما بين الأزمان
أقف أنا مشدودا وصامتا
لم أجد أبدا ميراثا
أفضل من الدهشة .
ضميرى يحيى بطفولة
الأشجار العتيقة .
العشب ينير فى الظلام خضرة
الجبال تنهض .
والشوق يعبر هائلا
فى أعماقى .
ليرشف الجمال

* * *

غص فى أعماق
روحك الساكنة .
وعندما ينتزع الآخرون وهمه فى نشوة
كن أنت لنفسك الخمر والنشوة .
وعندما تعرف نفسك
فى بريق الفضة والنسر .
وعندما يعبر سبيرك كالقوس
وتخرق أنا نيتك القلبية
عندئذ تكون قد ضفرت سطرا
وتحولت نورا .
وتقع بركة الحياة كنزا
على وجودك المترنح

الجنوبى.. آخر الشعراء الراحلين

د. حسن النجار

« تحية للشاعر الراحل أمل دنقل فى ذكراه الثانية التى تحل اليوم . »

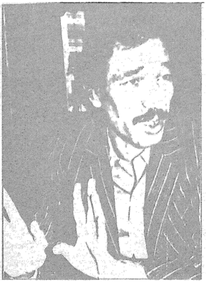
قصيدة « الجنوبى » التى كتبها أمل دنقل قبل شهرين من رحيله ، تجسد حالات الاعتراف التى تسبق الموت عادة . وإن كان ثمة فرح حقيقى يستشعره المريض وهو على فراشه الأخير ، فهو فرح تذكر اللحظات التى سبقت التجربة : الشعر والحب واكتشاف الأشياء .

« لكن تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمى الآن لى
صرت عنى غريبا
ولم يتبق من السنوات الغريبة
إلا صدى اسمى . .
وأسماء من أتذكرهم فجأة »

والذين شهدوا أيام أمل دنقل الأخيرة ، أكدوا قوة ذاكرته الشعرية وشفافيتها وانتصارها على المرض اللعين . فقبل عام من موته ، كتب وهو على سرير المرض آخر دواوينه « أقوال جديدة فى حرب البسوس » . . ثم مجموعة من قصائد الاعتراف التى صدرت بعد رحيله بعنوان « أوراق الغرفة ٨ » .

والرؤيا لدى الشاعر ، أى شاعر ، لا تفقد بكارتها وسطوعها إلا حين يفقد الشاعر دفء المغامرة الحسية . وهذا الجنوبى الذى وطئت أقدامه القاهرة منذ عشرين عاما ، لم يدخلها فاتحا ، بل دخلها عبر قصيدة صغيرة نشرتها له صحيفة الأهرام بعنوان « مقتل القمر » ليلفت الانتباه إليه للحظة ، ثم ينكمش صوته بعد ذلك ، ويضيع بين عشرات الأصوات الشابة فى هدير الشعر الستينى الصاخب . لعله كان يبحث عن موطىء قدم شعرى . . وخصوصية الشاعر الذى يريد . وتجربة اغتراب الشاعر فى المدينة التى ابتدأها أحمد عبد المعطى حجازى ، قد استهوت الكثير من الشعراء الشباب ـ فى ذلك الوقت ـ الذين كانوا يبحثون عن نوع من الصدام مع الواقع . وقد اعترف « أمل » بتأثره بحجازى فى بداياته الشعرية ، كما تأثر بها محمد عفيفى مطر فى بواكير قصائده التى كانت تنشرها له مجلة « الشعر » قبل توقفها فى مطلع الستينيات .

« من أقاصى الجنوب أتى عاملا للبناء
كان يصعد « سقالة » ويغنى لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب ،
وبالأعين الشارده
كنت أقرأ نصف الصحيفة ،
والنصف أخفى به وسخ المائده
لم أجد غير عينين لا تبصران
وخيط دماء
وانحنيت عليه أجس يده



قال آخر : لا فائده
صار نصف الصحيفة كل الغطاء
وأنا فى العراء . . . . »

ومن أشهر قصائد أمل دنقل قصيدته « أغنية الكعكة الحجرية » التى كتبها من واقع مظاهرة طلابية عام ١٩٧١ ، وكانت سببا فى إيقاف إحدى المجلات الأدبية الإقليمية « سنابل » عن الصدور حين غامرت بنشرها . ومن أشهر دواوينه ديوانه « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » . . وصوته كان من أقرب الأصوات الشعرية العربية إلى صوت المتنبى . وقد سطع نجمه الشعرى فى أعقاب هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ ، حين قاد تيارا شعريا عنيفا لا يقف عند حد إدانة الذات العربية التى صدمتها الهزيمة ، وكانت سببا من أسبابها ، بل دعا هذه الذات إلى الدخول فى مغامرة البحث عن هويتها ، ولو كان الثمن مزيدا من الشهداء : وخاطب العرب على عادة الشعراء القدامى . . مذكرا إياهم بأمجادهم الغابرة ، وبأنهم لن تكتب لهم النجاة من أوجاعهم إلا إذا استشعروا وقع آلامها حادا كالسكين . وعلى عادة الشعراء العرب القدامى أيضا ، نادى بتجييش الذات العربية بعد فض كل اشتباك بينها وبين حاضرها المهزوم ـ فالخطر الأكبر قادم .

فى آخر حديث مع إحدى المجلات العربية قال : « كل رؤيا ولها زمنها الخاص بها . . فالرؤيا التى تتحقق وتصبح واقعا ، ينبغى على الشاعر أن يتجاوزها إلى حلم جديد ونبوءة جديدة . فالشاعر لا يتصالح مطلقا مع الواقع ، حتى لو كان هذا الواقع هو ما سبق أن نادى به » ثم قال أيضا : « هناك قيم تراثية ينبغى إيقاظها ، كذلك ثمة قيم تراثية أخرى ينبغى هدمها ، وليس إغفاءها فقط . إن أهم قيمة هى فى استخدام التراث فى حد ذاته ، لأننا بحاجة إلى الإحساس بالإنتماء » .

وأمل دنقل لم يكتب قصيدة واحدة تعبر عن معاناة الفرد فيه على المستوى الشخصى ، سوى قصائده

الأخيرة التى كتبها على فراش المرض .. والتى لم تخل من حرارة أسلوبه المؤسس على التناظر والتنافر . ومن حقه أن يفعل ذلك .. ذلك لأنه كان وجها لوجه مع الخطر الذى طالما نبهنا إلى مثله . ومن هذه القصائد قصيدته الأخيرة « الجنوبى » التى أرادها أن تكون عن جنوبىٍّ مثله وسبقه إلى الموت بعام ، هو يحيى الطاهر عبد الله ، الشاعر الذى نسى وكتب القصة .

« ليت « أسماء » تعرف أن أباها صعد
لم يمت ..
هل يموت الذى كان يحيا ،
كأن الحياة أبد .

. . . . .

ليت أسماء تعرف أن أباها الذى
حفظ الحب والأصدقاء تصاويره ..
وهو يضحك ، وهو يفكر ،
وهو يفتش عما يقيم الأود » .

وأملُ دنقل لم يكن بالشاعر المستغلق بصوره ورموزه واختياراته ، بل ربما كان أكثر الشعراء مباشرة والتصاقا بالقارىء إلى حد الملاحقة ، وتجربته الشعرية هى تجربة جيل عربى بكامله طحنته الهزيمة ، واستغلقت أمامه السبل . لذلك لم يجد مناصا من اللجوء إلى التراث ، فاستحضر حالات التاريخ التى عبرت فيها خيول العرب الفاتحين باتجاه ممالكهم المستباحة . وهى عادة غريزية عند الشاعر العربى الذى التصقت روحه بعذابات قبيلته ، فراح يستنفر همتها من خلال استدعاء ماضيها القوى . لقد كان أمل شاعرا قوميا على جميع المقاييس ، وكان يعتبر نفسه « صعيديا عربيا » وليس صعيديا فرعونيا ، رغم أن ملامحه كانت تقترب إلى حد كبير من ملامح ملك فرعونى هو اخناتون .. لكنه فى كل مجلس وعبر كل قصيدة كان يطرح شجرة قبيلته العربية .

وفى لحظات ما قبل موته .. إتجه إلى الاستغاثة بالروح القوية فى الحياة ، دون أن يتنازل عن حرفته الشعرية فى فضح الألوان بعضها البعض ... وهو الأسلوب الذى اعتنقه فى بناء قصيدته على مدى عشرين عاما :

« ـ هل تريد قليلا من البحر ؟
ـ إن الجنوبى لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى :
البحر ـ والمرأة الكاذبة
ـ هل تريد قليلا من الخمر ؟
ـ إن الجنوبى يا سيدى يتهيب شيئين :
قنينة الخمر ـ والآلة الحاسبة .
ـ هل تريد قليلا من الصبر ؟
ـ لا .. فالجنوبى يا سيدى يشتهى أن
يكون الذى لم يكنه
يشتهى أن يلاقى اثنتين ..
الحقيقة ـ والأوجه الغائبة » ●

اللغة والحياة المعاصرة

أبناؤنا واللغات فى الصيف

د. محمود فهمى حجازى

أصبح تعليم اللغات علما تطبيقيا وصناعة ثقافية تتطلب إداة جادة لنوعيات مختلفة من الدارسين مدارسنا تعمل فترة محدودة من العام ، وفى شهر مايو يبدأ التلاميذ عطلة طويلة تمتد حتى منتصف سبتمبر ، وهى عطلة طويلة بالقياس لى أكثر الدول التى تؤمن بقيمة الوقت وتحترم العمل ولا تضيع طاقة الإنسان . ومع هذا فثمة مجال كبير للإفادة الجادة من هذه العطلة الطويلة بتنظيم مقررات صيفية لتعليم اللغات وفى هذا الصدد خبرة أوربية عريضة ، ففى آلاف المدارس والمعاهد والمراكز فى كل الدول الأوربية تنظم للتلاميذ وللطلاب وللمهنيين ـ أيضا ـ دورات لغوية مركزة فى لغات مختلفة ولاغراض عامة أو متخصصة ، وبمصروفات زهيدة فى أغلب الأحوال ولكنها تعود على المدرسين بعائد مجز .

الدورات اللغوية المركزة فكرة جديدة فى مصر ، ولكنها قديمة نسبيا فى تعليم اللغات فى أوربا . والمقصود بها فى النظام الألمانى ـ مثلا ـ تفرغ الطالب لتعلم اللغة المنشودة ، بواقع عشرين أو خمسة وعشرين ساعة أسبوعيا . ومعنى هذا أن تدرس اللغة يتم لفترة تتراوح بين أربع وست ساعات يوميا ، وبشكل جاد ولمدة خمسة أو ستة أيام أسبوعيا . وهذه البرامج اللغوية المركزة تكون قصيرة فى امتدادها الزمنى ، تتكون من وحدات متتابعة ومتوازية . يستمر المقرر الواحد أربعة أسابيع أو ستة أسابيع أو شهرين . وفى كل هذه الحالات يكون الهدف من المقرر واضحا ومحدداً ، ويختار المحتوى اللغوى المناسب لتحقيق الهدف ، ويصنف الدارسون تصنيفا يجعل الفصل متجانساً ، ولا يجعل معدل التقدم مرتبطاً بأسوأ الدارسين ، كما هى الحال فى الفصول العادية بالمدارس .

لا يقتصر الأمر على فكرة تنظيم الدورات المركزة ، بل ينبغى تنفيذها بشكل فعّال . وما أسهل تعلم اللغات فى مدرسة أو مركز يجعل تعليم اللغات متعة مفيدة . لقد أعدت برامج كثيرة لتعليم اللغات عن طريق الفيديو ، وهو جهاز يستخدمه كثيرون للعبث والإسعاف ويعرفه الجادون فى العالم المعاصر أداة فعالة للتعليم والتثقيف والترقية . قد يكون اقتناء المدرسة لجهاز الفيديو مكلفاً ، ولكن هذه البرامج المركزة يمكن أن تغطى كل نفقاتها عند التخطيط لها بدقة ، ويمكن أن تخضع أيضا لرقابة جادة من نقابة المعلمين أو من وزارة التعليم .

لقد تقدمت صناعة المواد التعليمية الهادفة إلى تعليم اللغات بفضل الوسائل التكنولوجية ونتائج علم اللغة التطبيقى . لا نستطيع أن نلقى على المدرس ـ فى داخل الفصل ـ أعباء اللغويين والتربويين والتقنيين مجتمعين ، فالمواد التعليمية تصنع فى الدول المتقدمة فى مؤسسات كبرى بتخطيط دقيق .

فهل نجد فى عدد من مدارسنا الحكومية والخاصة ومدارس اللغات القدرة على تنظيم دورات لغوية الهدف وسلم التخطيط وبعيد عن الارتجال والاستغلال ؟ وهل يمكن لنقابة المعلمين أو لوزارة التعليم وضع الإطار المناسب لهذه الدورات اللغوية المركزة لأبنائنا فى الصيف ؟ ●

موسيقى الشعر العربى في رؤية معاصرة

مهدى بندق

تؤكد الأبحاث الاستكولوجية الحديثة ، وهى تدرس موضوع الإنتاج الفنى من حيث دلالته النفسية ، أن الأشكال الفنية إنما تمثل تطوراً مواكبا لتطور القيم الاجتماعية والأبنية السياسية بما ينعكس على وعى المبدع سلبا أو إيجابا . . ويمكننا أن نتوسع فنقول إن الأشكال الفنية لابد وأن تكون مساوقة لتطور المنظور الأساسى للكون وللحياة والمجتمع لدى المبدعين جميعاً ، سواء أدركوا هذا إدراكا فكرياً أو أحسوه مجرد إحساس فحسب .

فإذا صحت هذه النظرة - وهى صحيحة بمعيار العلوم العصرية - فإننا سنجد أنفسنا ملزمين باتخاذ موقف نقدى من كافة الأطر والأنساق التى درج العقل والوجدان العربيان على تقديسها في مجالات الفنون والآداب ، والشعر فى مقدمتها مؤكداً .

فالشعر العربى - وقد حدد لنفسه ولفترة طويلة جداً **أغراضاً لا يحيد عنها يسميها الأغراض الشعرية ! - قد حدد بالتالى بتلك النزعة المثالية شكل القصيد الذى يبدأ** بالغزل أو البكاء على الأطلال خالصا من بعد إلى المدح أو الهجاء أو الرثاء ، مقيماً معمار هذا الشكل على تماثل الشطرين فى البيت الواحد عدد تفعيلات ، منهياً كل شطرة بتفعيلة واجبة الاتباع فى الأبيات التالية زحافات وعللا ، مغلقاً كل بيت بوحدة قافية متكررة بحيث تنسب القصيدة كلها إلى هذه القافية فيقال لامية العرب ، سينية البحترى ، وتائية ابن الفارض . . . الخ . . مؤكداً بهذا جميعه أن الجمال مثال سابق تام التكوين ، على المبدع أن يحتذيه وإلا . . .

هذا الشكل الفنى الواحد (والذى يُعد « العروض الخليلى » حجر زاويته وركنه الركين ، بل قل أساسه فلن تعدو الواقع) كان محتما أن يصطدم برؤية فكرية وفنية ناجمة عن متغيرات حلت بالعقل العربى - سنفصلها - تقول إن الجمال مقترن بالجميل اقتران الأسماء بالمسميات ، تقول إن ماهية الإنسان : وجوده الحى المؤثر والمتأثر ،وإن وجوده ليكشف عن ما هيته ويطورها أو هو يصنعها فى آن ، تقول هذه الرؤية الجديدة إن لغةمكتملة جاهزة لم تنزل على فرد (أو جماعة) لتصنع من هذا الفرد إنسانا متحضراً فى لحظة ، وبالمقابل فإن إنسانا (أو جماعة) لم يخترع اللغة ، وإلا فكيف كان إنسانا مفكراً قبل أن يخترعها بلحظة ؟ !

يرى المنهاج الديالكتيكى المعاصر أن الإنسان واللغة حبل جُدل من الاثنين معا حتى إنه لا يمكن تصور أحدهما دون وجود الآخر ، ولقد ضل سعى الماديين فى إنكار الذاتية وضرورتها (**فهى عندهم تمثل معطى ثانوياً) بنفس القدر الذى ضل به سعى اللاهوتيين فى** الازورار عن الصفة الموضوعية فى أصالتها داخل مركب الإنسان - الطبيعية .

واضحة إذن ، فى تلك الرؤ ية الجديدة ، ضرورة التغيير والتبديل وحتمية الانسلاخ من الأطر الفكرية اليقينية والأنسقة الثابتة ، ومن ثم فلقد حكمت تلك الرؤ ية الجديدة على منطق **الأغراض الشعرية المسبقة** بالقصور . . إذ هو منطق يرى الوجود كلية محددة سلفاً .

**

بيد أن هذه الرؤ ية الجديدة تتجاوز ما يقول به العقل المادى الثورى من ضرورة تحطيم الموجود القديم الذى يمثل لديها البورجوازية بطبقاتها وأخلاقها وقيمها وثقافتها ، ذلك أن العقل الديالكتيكى إنما ينطلق فى رحلة المعرفة غير فاصل بين المعلوم القاصر وبين المجهول المقصود .

يرى هذا العقل الجديد أن الوجود يظل ناقص المعنى لا تكتمل دائرته إلا فى « **الحقيقى** » والحقيقى لا يمكن تجسيده إلا بالعمل الذى يأخذ فى الاعتبار ما تم إنجازه بالفعل حتى الآن ، وهو بهذا يحتقر التأمل الفلسفى السكونى ، مؤكداً بذلك أن الجمال ليس شيئاً قائماً فى عالم المثل الأفلاطونية ، وإنما هو شىء يصنع يوما بعد يوم ، يُصنع و « الجميل » يقاوم الشرور والمظالم والقبح والدمامة ، ويُصنع أيضاً وهو يستلهم من خلال عمله « الجميل » حقيقة « الجمال الكامل » ، تلك الحقيقة التى « ستكون » فى المستقبل ، لا تلك التى « **كانت** » قبلا .

إن الفلسفة المثالية كاذبة ومضللة - ومثلها الفلسفة المادية - فالمثالية حين تدعونا إلى الاعتراف بما حدث وبما هو كائن الآن باعتبار أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان فإنها فى الواقع تطالبنا بالتسليم لطبقات ظالمة ، وهى حين تفعل ذلك تخدعنا بتقديم نماذج زائفة فى الشعر (وفى الفن عموما) طالبة منا أن نقلدها باعتبارها الأمثل والأقوم !

أما المادية فإنها تضللنا حين تطالبنا بسحق كل ما تكوّن حتى الآن لكى تحل أبنية محل أبنية ، وطبقات محل طبقات . . فأى ظلم جديد سيحل محل ظلم قديم ؟ !

إنما العقل الجدلى هو الذى يعترف بخطوات سارت بها البشرية وأسست بها ثقافة وحضارة وقدمت من خلالها فنونا وشعرا به بعض الحق وبعض الجمال . ولكنه حرىّ أن يدعونا إلى تجاوز هذا الذى تحقق ، من أجل أبنية أكثر جدة ، أحجارها نفس الأحجار وفى ذات الوقت ليست هى . كيف ؟ لأن إعادة تشكيلها وفقاً للقوانين المكتشفة يجعلها عمائر وبيوتاً مختلفة .

وهكذا يتضح أن **منطق الأغراض الشعرية** منطق مرفوض تماماً . فالشعر هو الحياة المحتدمة فى السوق وفى الحقل ، فى ميدان القتال وفى صراع الأحزاب داخل البرلمان وخارجه ، فى عمليات الإنتاج وفى التصدير وفى الاستيراد ، فى طوابير الجمعية وفى زحام المواصلات ولنقل أيضاً ، فى المقابر والمستشفيات ومستعمرات الجذام !

والشاعر الأصيل يدرك بوجدانه أنه يخدم الحقيقة - بإسهامه فى صنعها - ولا يستخدمها (لأنها غير موجودة بالفعل الآن) ومن ثم فإن الشكل الذى صُبّ فيه شعر الأغراض هو على أحسن تقدير شكل متخلف من أشكال التعبير الفنى ، شكل يتناسب مع النمط الاجتماعى والإنتاجى لفئات وطبقات إقطاعية أو ارستقراطية أو بورجوازية تخلفت جميعها عن مواكبة العصر .

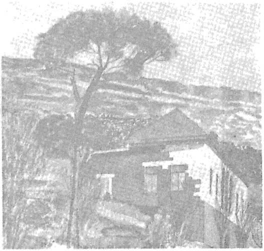
إن وحدة التفعيلة لتمثل شكلاً يجمع بين هذا الجزء من الجمال الذى تم اكتشافه وبين معمار العصر المتنوع هارمونيا فنا ، وطبقيا مجتمعا ، معماراً أنشىء بمقتضى **قانون الوحدة والصراع** . . فالمجتمع الوطنى متحد فى توجهاته نحو صيانة استقلاله . . الوطنى سياسيا واقتصاديا ، ومتصارع على الصعيد الداخلى من أجل إعادة توزيع المنتوج القومى التوزيع الإنسانى العادل .

وإن وحدة التفعيلة لتجد طريقها إلى التعبير عن التفاعل الجدلى بين وسائط ومفردات الواقع ، ووسائط ومفردات الروح المتشوقة إلى الجمال ، وكلمة التعبير هنا إنما تعنى : **الخلق الفنى** وليس مجرد التوصيل الآلى لمعطيات الحواس أو حتى الشعور .

**

فأين علم العروض من هذا كله ؟

لقد وجد هذا العلم . فهل كان وجوده ضروريا ضرورة عقلية لا محيص عن التسليم بها فى كل آن ؟ إن الإقرار بالضرورة التاريخية تبرير لما مضى قد يقبل وقد لا يقبل ، تماماً كما أن الكثيرين سيرفضون هذا القول التالى :



« لقد قتل فلان جاره وسرق أمواله ، ولأن هذا حدث فلقد كان حدوثه ضرورياً ! ولأن علم العرض ليس جريمة بالطبع ــ بل هو إنجاز هام جدا ــ فإن أحدا لن يحتاج إلى تبريره فيما مضى . . إنما تكمن القضية فيما إذا كان وجوده يعد ضروريا الآن لا لشيء إلا لأنه حدث ، مستخرجاً قوانينه الموسيقية من الشعر الذى قيل بهذا الشكل . من المؤكد أننا نعترف بصفة الإبداع الفنى للشعراء القدامى الذين تحركوا داخل ذاك الإطار الفكرى والفنى ، أما هؤلاء المحدثون المقلدون لهم فأولئك أشبه بمن يمتطى جملا يسير به فى شوارع العاصمة مردداً : « إننى أفعل هذا لأحقق لنفسى الراحة والانسجام كما كان آبائى يفعلون » ناسياً أن السيارات تملأ الشوارع مارقة إلى أهدافها مسرعة .

إن وحدة التفعيلة للسطر الشعرى مقابل وحدة البيت العروضى فى القصيدة التقليدية إنما تعنى ابتداع موسيقى جديدة تستخدم فيها ، مثلا ، مواطن تغيير التفعيلة (الدوائر الشعرية) أو تستخدم فيها العلاقة بين الأسباب والأوتاد للخروج من نسق موسيقى إلى نسق آخر ، فبحر الكامل وتفعيلته (متفاعلن) يمكن لعروضه ، فى القانون الخليل ، أن تكون (فعلن) التى هى تفعيلة المتدارك المخبونة ، ومن ثم يمكن عبرها أن ينتقل الشاعر من تفاعيل بحر إلى تفاعيل بحر آخر فى سطرين اثنين .

وإن الخلل الموسيقى هنا لا يكون كذلك إلا عند العروضى بينما الموسيقى ليست هى العروض ، إنما العروض شكل من أشكال الموسيقى لا أكثر .

وإن النسب الذى يجمع بين الدوائر الخمس للبحور الشعرية ينبغى ألا ينظر إليه كمجرد حاصر لكل مجموعة وزنية كما رآه الخليل ، بل يجب أن يرى كوسيلة لتعميم القانون الهرقليطى الجدلى : « إن الشيء هو نفسه وليس نفسه فى وقت واحد » وهو القانون الذى يساهم تطبيقه على موسيقى الشعر فى إبداع توافيق وتباديل لا نهاية لها يمكن قلب البحر الطويل(جعله مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) وبالمثل المديد والمجتث يمكن أن يقلبا فيتم بذلك إيجاد بحرين جديدين ، وهو ما فعله المولدون فيما بعد . . كذلك كان اختراع الأندلسيين للموشحات والأزجال ، أما اختراع أبى العتاهية لبحر جديد على صوت المدق (هو نفسه مجتث الرمل ولكن مع كف فاعلاتن لتصبح فاعلاتُ وإسقاط السبب الخفيف الأخير من تفعيلة العروضة لتصبح بالحذف فاعلن ، فقد أوقع العروضيين فى حيرة زعموا أن بيتيه مكسوران ــ قياسا إلى مجتث الرمل التقليدى ــ حينما قرأوا التفاعيل هكذا :

للمنون دائرات   يدرن صرفها

فوجدوها : فاعلاتُ/فاعلاتن/ //٥//٥//٥؟!

ولو قرأوها كما أرادها الشاعر ــ بعيدا عن العروض ــ لوجدوا موسيقاها سليمة على النحو التالى :

للمنون دائرا   تن يدرن صرفها
فاعلات/فاعلن/   فاعلات/فاعلن
ثم ينت/قيننا/   واحدن فـ/واحدا

**

لنقرأ معا هذه الأسطر التالية على مرتين

١ - أشد من سحائب الدخان سيف دولة (مفاعلن/مفاعلن/مفاعلن/فعولن) أذيب فى الرماد جند الروم والرماد صفعتى وخدى (مفاعلن/مفاعلن/مستفعلن/مفاعلن/مفاعلن/فع).

آن لى أن أقطع الخد الذى صار إهابى (. . . . .)

٢ - أشد من سحائب الدخان سيف دولة أذيب فى الرماد جند الروم والرماد صف . . . (عنى وخدى آن لى أن) أقطع الخيط الذى صار إهابى

فإلى تفعيلة (عنى وخدى)البحر الرجز ، فإذا قرأنا (دى آن لى) لرأيناها من نفس البحر ، لكننا إذا وقفنا على كلمة (. . . دى) وتفعيلتها فع كما فى الرقم (١) ثم بدأنا بالسطر الجديد (آن لى أن) لرأينا أن السبب الخفيف المحذوف من التفعيلة الأخيرة قد عوض زمنيا فى نهاية التفعيلة (نالى) بحيث صارت (آن لى أن) فاعلاتن ، وهى تفعيلة جديدة تنتمى إلى البحر الرمل(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وهكذا فوجئنا بأنفسنا وقد تقدمنا إلى تفعيلة ثانية من ذات النسق الجديد (أقطع الخيـ) فاعلاتن (طل لذى صا) فاعلاتن . . . وهكذا ، فتفعيلة الربط (عنى وخدى آن لى أن) هى تخارج وتداخل فى الآن الواحد بين زمانين مختلفين ومتقابلين تماما كما يلتقى قطاران متعاكسان ، ولو أنك تذكرت حجة الملعب للفيلسوف زينون الإيلى لفهمت الآن الخطأ الذى أوقع فيه زينون البشرية كلها (عندما قال إن سلسلة النقط التى تتحرك فى الملعب باتجاه معاكس لسلسلة أخرى من النقط مساوية لها فى السرعة ، الأولى من وسط الملعب والثانية من نهايته أمام سلسلة ثالثة ، إنما تثبت أن الزمن مساو لضعف نفسه ، مستنتجا أن الحركة وهم وأن العقل يقضى بأن يوصف العالم بالسكون المطلق) ذلك أن الخطأ هنا كامن فى تصور زمان واحد لا ينقسم ومع ذلك يفترض أنه يتدفق فى مكان منقسم إلى ما لا نهاية . . فى حين أنه وكما يقول لا يبنتز بحق « إن مكانا منقسما بدون نهاية لا يمكن أن يمر فيه إلا زمن منقسم إلى آنات لا نهائية » فالحركة إذن غير مستحيلة والعربة لا ينبغى أن توضع أمام الحصان ، ونفى الحركة بحجة استحالة الزمان المطلق حجة ضد زينون وليست له ، ذلك أننا ما أن نخلع عن أذهاننا فكرة الزمان المطلق حتى تصبح الحركة مفهومة ومتطابقة مع الواقع الذى نلمسه .

إن زمانين متشابهين لا يعنيان أنهما زمان واحد ، والتشابه بينهما لا يعنى عدم اختلافهما ، فهما متشابهان ومختلفان ، متقابلان ومتعاكسان ، وهما معا ــ فى التشابه والاختلاف يمثلان تعبيرا نسبيا عن الزمان الموضوعى ، ذلك الزمان الموضوعى الذى لا يمكن إدراكه إلا من خلال التجربة البشرية علماً ووجداناً فنيا .

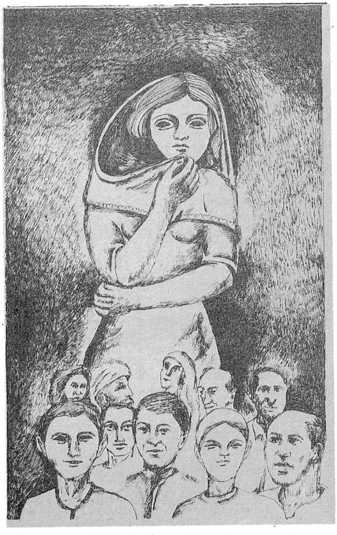
هكذا نستطيع القول مطمئنين إن عروض الكامل (فعلن) تشبه عروض الرمل (فعلن) ولكنها ليست هى ، وبالمثل فإن التفعيلة المركبة (عنى وخدى آن لى أن) إنما هى تفعيلتان امتزجتا وتفرقتا فى نفس اللحظة ، أو قل فى نفس لحظة كل منهما ، لأنهما فى الحقيقة لحظتان تبعا لقانون هرقليطس الذى أشرنا إليه .

فالزمان إذن نسبى ومتغير ، يتأثر بحقيقة موضوعية مفترضة ، ويؤثر فينا بهذه الحقيقة الموضوعية ، بينما نؤثر فيه نحن بحقائقنا النسبية الذاتية ، ذلك أن كل تجربة نسبية إنما تحمل فى فعاليتها قدراً من الحقيقة الموضوعية بل وتساهم فى إجلائها ، بل ولنقل بشجاعة « تساهم فى صنعها » ، فالحقيقة لا تتجسد إلا بالنضال ، والعام لا ينكشف ولا يصير « عاما » إلا باطراد التجارب الخاصة التى تحمل فى طياتها بذور الكل ، تماما تحمل بذرة البرتقال سمات الثمرة دون أن تكون هى نفسها الثمرة . . ولكن دون أن تكون أيضا بذرة لنوع آخر من الثمار . فهى ماهية مؤجلة لا تتجسد إلا بالزرع والرى والحصاد ●

قصة قصيرة

رحلة الليل

عبد الله خيرت



رسوم أحمد بكر

كان يلهث صاعداً هابطاً سلم العمارة التى تشغل المنطقة التعليمية أدوارها العليا ، لم يكن خائفا ولا مضطرباً كأصحاب الحاجات المتوجسين ، بل كان يبتسم رغم الإرهاق الشديد ؛ إنه لا يتوقع مفاجآت من هذه الغرف المغلقة والمفتوحة ، دخلها كلها مرات ويعرف من فيها وأساليبهم فى معاملة الناس ، هنا وقع أوراقاً وهناك ختمها ، وفى غرفة ثالثة تشاجر فى البداية ثم تذرع بالصبر واستمع إلى نصائح أفادته كثيراً . تعودت عليه الوجوه حتى ظن البعض أنه موظف معهم ، خصوصاً حين كان يتوقف بين الأشواط المتتابعة وينضم إلى المجموعة المرحة أمام البوفيه يشرب الشاى ويضحك ويشترك فى الحديث ويؤجل مثلهم دفع الحساب حتى آخر اليوم أو اليوم التالى .

فى لحظات الضيق القليلة ــ خلال هذه الشهور ــ كان يقترب من باب المدير محاولاً أن يتفاهم أولاً مع السكرتيرة والساعى ، ولكنه لم يدخل أبدًا ، فماذا يقول ؟ هل كان من لا يجد موظفاً على مكتبه يشكو للمدير ؟ هل يريد أن توقع الأوراق ناقصة ؟ وهكذا تصفو نفسه ويجرى مع الناس الذين يلتقى بعضهم بالحظ فينهى إجراءاته بسرعة ، أما الباقون فيجرون معه ، ولم يسمع أن واحداً من هؤلاء أو غيرهم أقحم المدير فى تلك المسائل الروتينية . إنه فى النهاية هو المسئول ، فقد كان ــ لقلة خبرته ــ يأتى فى أوقات متقطعة وغير مناسبة ، أما الآن فهو يصحب الموظفين فى مجيئهم وعودتهم ، وينهى بعض الإجراءات ببطء شديد ، ولكنه بالقياس إلى الشهور الماضية يتقدم .

دق أحد الأبواب ودخل يسلم ويثرثر كعادته ، لم يكن الموظف موجوداً فهمَّ بالخروج ، لكن هذه الفتاة التى لم يرها أبداً ــ لا فى هذه الغرفة ولا فى غيرها ــ نظرت إليه مبتسمة متسائلة ، فأغلق الباب وعاد ، قالت إن الرجل لن يأتى اليوم ــ كان صوتها خافتا لا يكاد يصل إلى سمعه ــ وسألته ماذا يمكن أن تفعل له ، جلس بعد أن طلبت منه ذلك ، كانت طريقتها فى معاملته مفاجئة له ، فترك لها الظرف بأوراقه كلها .

فحصت الأوراق باهتمام هادىء ، رتبتها ثم قسمتها إلى ثلاث مجموعات ، مدت يدها خلفها دون أن تلتفت فعادت بظرفين جديدين ، أمسكت المجموعة الأولى من الأوراق وقالت باسمة :

- هذه الطريقة أسهل . . . الأوراق الجاهزة سنضعها هنا ونكتب عليها هكذا «أوراق جاهزة» ، ويمكن أن تتركها فى البيت ، أما هذه فتوضع هنا ــ بقيت هذه ، اتركها لى إذا أحببت وغداً ستجدها موقعة ومختومة .

- طبعاً سأتركها . . كيف أشكرك ؟ ولكنى لم أرك هنا من قبل .
- كيف ترانى إذا كنت تنظر دائما فى الاتجاه المقابل ؟

ما حاجته إلى الانتظار حتى نهاية اليوم ، ومع من يتحدث الآن ؟ نزل يتخبط فى الشوارع المجاورة التى لا يعرفها ، ماذا حدث ؟ لم يصدق أنه كان



فى المنطقة وأنه رأى هذه الفتاة بعيونها الواسعة إلا بعد أن ذهب إلى البيت وقرأ خطها على الظرفين .

فى الصباح لم يبدد طاقته فى الصعود والهبوط ، توقف قليلا أمام غرفتها ودخل متردداً ، أكانت تنتظره ؟ الأوراق جاهزة على مكتبها ، أخذها ثم استمع إليها تحدد له الخطوات التالية وتقترح عليه ما يجب أن يبدأ به منها وتنصحه بأن يشترى مجموعة من طوابع الدمغة يحتفظ بها حتى لا يضيع الوقت .

وهكذا ، كان يعود إليها كل يوم لتعرف ما أنجزه والمصاعب التى واجهته وكيف تغلب عليها ، كان متحمساً مصراً على أن يفعل شيئاً يستطيع أن يقوله فيرى الرضى على وجهها الهادىء . وهو يقترب منها الآن أكثر اكتشف أن السفر يشغل جزءاً صغيراً من تفكيره ، وأن المهم أن يذهب إليها كل يوم يحدثها هذا الحديث الذى لا ينتهى ويراها وهى تهز رأسها وتستمع ، ولم يكن يهمه ولا يعرف إذا كان أحدٌ من الجالسين معها فى الغرفة يراه أو يتابع حديثه معها ، كانت عيناها تجذبه فيتقدم واثقا .

أسبوع واحد غريب ، لم يعش مثل أيامه من قبل ، صحبها إلى محطة الأتوبيس ثلاث مرات ووقف حتى ركبت وغابت أمامه فى الزحام ، ومرة أوقف لها «تاكسى» لأنها كانت متعبة ، ورآها خلف الزجاج تلوّح له وتبتسم .

جاءها بعد أن انتهى كل شىء ، جلس صامتاً بعض الوقت ثم قال بتردد :

- حجزوا لى التذكرة . . سأسافر غداً . . بعد الظهر .
- بهذه السرعة ؟ ستسافر ؟

أخذت حقيبتها وتقدمته خارجة فتبعها ، شقا طريقهما بين الزحام والضجة ونزلا السلم صامتين ، فى الشارع توقفت لحظة :

- تحب أن نمشى أو نجلس ؟
- كما تحبين أنت . .

جلسا فى مكان هادىء على النيل ، قال :

- لن تصدّقى . . الآن لا أريد أن أسافر . .
- لماذا ؟ ألن تأتى ؟ ولكنى سأقول لك شيئاً ، أغلب الذين يسافرون لا يعودون . . ونرسل لهم استدعاءات وإنذارات ، بعضهم يقول إنه لن يأتى . . وبعضهم يرسلون استقالاتهم فى خطاب بدون كلمة واحدة .

- ولكننى إذا سافرت فلابد أن أعود
- بالتأكيد . . متى تقوم الطائرة ؟
- قالوا فى الخامسة . . وعلىّ أن أذهب قبل ذلك
- سآتى إليك فى المطار
- لا يمكن . . لقد اتعبتك كثيراً

كانت الشمس خلفها وبعض الأشجار تمد ظلالها المتراقصة على الماء الهادىء ، وكان يريد أن يؤكد لها من جديد أن السفر ليس مهما الآن ، وعليها أن توافقه على هذه الفكرة ، ولكنها قامت حتى لا يتأخر .

فى الليل أغلق الباب خلف أخته وزوجها وعاد ففرق مرة أخرى بين أشيائه التى بعثرها فى الشقة أول المساء ، أشياء تافهة كلها لا يدرى منذ متى كانت عنده ولماذا احتفظ بها ، كان يتخطاها الآن وهو يدور فى الغرف أو يغير أماكنها . جلس على الأرض وسط كومة الأوراق وبدأ يقرأ الخطابات القديمة ويمزقها ، احتفظ ببعض الخطابات ثم أمسكها متردداً ثم تركها . وقف وتحرك جسمه إلى الكرسى الذى تعود أن يستريح فيه خلال رحلته اليومية الآلية داخل الشقة . الآن يدرك لماذا سارت الأمور بهذا الترتيب المحكم خصوصا فى الأسبوع الأخير ، إن كل ما حدث كان مصادفات لا تصدق . وهذه الفتاة التى لا يعرف حتى الآن اسمها قابلته مصادفة أيضا . لقد ظل سنوات يحلم حتى تعب بدفء العالم وتلقائيته مع فتاة كهذه بالضبط تجيد الاستماع والفهم وتنظر إليه بعيونها الواسعة ، فلما التقيا كان عليه أن يسافر .

فى الصباح أخذ يجرى مرهقاً من مكان إلى مكان ؛ فتح الحقائب وأخرج منها أشياء وأضاف أخرى ، راجع أوراقه من جديد ثم التفت فجأة إلى كومة الخطابات والأوراق وبدأ يمزقها وينثرها على الأرض ، وأسرع يغلق الباب ليذهب إلى المطار ، وكانت الفوضى الشاملة هى آخر ما رآه فى شقته .

وجدها قد سبقته
– حتى هنا . . لقد أتعبتك كثيراً

– بالعكس . . وأين نجد تسلية مثل هذه . زمان كما سمعت كان الذى يسافر إلى أقرب مدينة من القاهرة يصحبه المودعون باكين ، أما الآن فقد اختفت هذه الظاهرة . . قليلون جداً الذين يأتى معهم أحد . . أنظر . . هذه وحدها . . وهذا وحده . . وهذا . . لم يعد أحد يهتم .
– إلا أنت . .

– قبل أن أنسى هذه شرائط سجلتها لك أمس لتسمعها هناك وتذكرنى . . وهذا ظرف مفتوح – لأننى سمعت أنهم يفتحون الخطابات – بداخله صورة صغيرة لى مكتوب عليها من الخلف اسمى كاملاً وعنوانى . . هل ستكتب لى ؟ ادخل حتى لا تتأخر .

وضع الشرائط والظرف فى حقيبة يده ، تخطى الحاجز فرأى نفسه فى صالة واسعة تختلط فيها أصوات الناس بضجيج عربات الحقائب . وقف فى صف من مجموعة صغيرة والتفت فرآها تتابعه وتبتسم ، تقدم فى الصف فغابت عن عينيه ، تمنى أن يكتشف هذا الضابط المحاصر داخل الكشك الزجاجى خطأ فى أوراقه فيتأجل سفره ويعود إليها ، ولكنه كان يتقدم ، بعض الناس كانوا يخرجون من الصف ويعطلون أما هو فكان يتقدم ، كأنه كان يدفع من الخلف ، لم توجه إليه كلمة واحدة ، ولم يفتح أحد حقيبة يده ، حتى وجد نفسه فى أرض المطار ، وحين رآها فى الشرفة مع المودعين القلائل ولوحت له بيديها وابتسمت أسرع ليركب الأتوبيس إلى الطائرة ، على السلم حاول أن يتبين وجهها ولكنها كانت بعيدة تائهة بين الناس الذين يؤدون حركات متشابهة .

تحركت الطائرة عند غروب الشمس ، تابعها من النافذة الصغيرة وهى تنفصل عن الأرض بصوت مرعب . بعد قليل استقامت الطائرة تشق طريقها بثبات ، ورأى المضيفات يداعبن الأطفال ويبتسمن بتصنع للركاب ، وسمع الناس يثرثرون ويضحكون وبعضهم يرجع مقعده إلى الخلف أو يضىء المصباح فوقه . حدد لهم القائد سرعة الطائرة وارتفاعها والوقت الذى ستصل فيه ، وسمع الركاب ذلك كله بلا مبالاة كأنهم ليسوا معلقين فى الفضاء المظلم . طلب منهم البقاء فى أماكنهم وقدم الطعام وكان ساخناً ، بعض الناس طلبوا كميات أخرى أو أشياء لا يعرفها .

أخذت الأضواء تخفت فى الطائرة شيئاً فشيئاً ، التفت فرأى الرجل والمرأة بجواره قد ناما ، نظر من النافذة فلم يتبين شيئاً ، وسمع ثرثرة خافتة ضاحكة من بعيد ، ثم سكت كل شىء ، وكان على وشك أن ينام ، ولكنه انتفض فجأة ، قال لنفسه : علاقة غريبة ، إنه لا يعرف إلا اسمها الأول فقط «أحلام» أحلام ماذا ؟ سيرى الآن ، وسيكتب لها خطاباً فور وصوله كما وعدها .

فتح الحقيبة وأزاح الأوراق التى تزحمها ، بحث أولاً عن الظرف الذى أعطته له ، دق قلبه بعنف ، ثم بحث عن الشرائط ، تناثرت كل الأوراق على الأرض ، انحنى يجمعها فاصطدم بساق الرجل الذى بجواره ، فتح الرجل عينيه لحظة ثم عاد للنوم ، لا أثر لأى شىء ، فتش جيوبه ، وبحث فى الحقيبة مرة أخرى ، أغلقها ورماها تحت رجليه . ألصق جبهته بزجاج النافذة البارد وأحسَّ بالظلام يضغط على وجهه ، كان الجميع نائمين وهو وحده المستيقظ المحدِّق فى الظلام والطائرة تشق طريقها موغلة فى قلب الليل



قراءة تشكيلية

محمود الهندى



الفنان تحية حليم

اللوحة المصباح (لمبة الجاز)

الخامة المستخدمة زيت

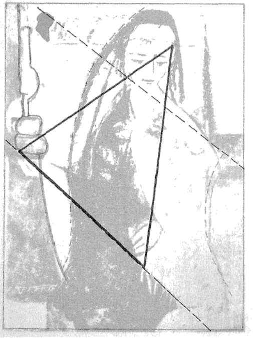
منحنيات وخطوط رأسية وأفقية هي أول ما نلمح في عمل الفنان ، فعلى الرغم من صراحة العنصر التشخيصي الموجود على سطح اللوحة ، فإن العنصر يكاد يكون ثانويا ، أما اللون فهو واحد من أساسيات العمل ، اللون هنا يحيلنا إلى الجداريات المصرية بشكل عام ، فعجينة اللون المستخدمة أقرب إلى ما يستخدمه الفنان الشعبي التلقائي ، الذي يزين بنقوشه واجهات الجدران في القرى والمدن المصرية ، إلا أن استخدام اللون في اللوحة ، لا يتجاهل المكتسبات المعاصرة حيث يحدد الفنان بوضوح أي المواضع يريد اضاءتها ، وفي أي المواضع ينبغي الإعتام .

وبعيداً عن التعميم ، فإن اللوحة تمور بالحركة ، والحركة تأتي نتيجة لمجموعة أشياء ، فمرة تكون ناتجة عن تحويل مجموعة من النقاط إلى خطوط متصارعة على مسطح اللوحة ، ومرة تكون ناتجة عن التوتر ، أي قوى الدفع والمقاومة كما هو موجود أعلى أقصى يمين اللوحة . . ومرة تكون الحركة نتيجة لتنافر الألوان ، وغالباً ما تأتي بفعل الخدوش التي تتركها السكين المستخدمة في وضع عجينة اللون على سطح اللوحة . . أما المنحنيات فإنها أيضا جزء لا يستهان به في حركة اللوحة ، ويمكننا تحديد حركة بعض المنحنيات على الوجه التالي : أسفل يمين اللوحة الخط المحدد للشال ، أعلى وسط اللوحة الخط المبتديء من نهاية شعر الرأس حتى حركة اليد حاملة المصباح (لمبة الجاز) ، ومن أسفل اليد حتى نهاية الرداء ، وكذلك الخط الممتد من نهاية الرقبة محدداً الشال ، حتى كف السيدة . . الخ ، وعن التكوينات الهندسية في اللوحة فبالرغم من بساطتها ، فإن لها تأثير فعال وأهم ما يمكن حصره ، هو توازى خط أعلى الشال الموجود فوق كتف السيدة يمين اللوحة ، مع الخط الموجود أسفل الشال والمتصل بخط رداء السيدة وكأنه ثنية القماش .

أما أهم تكوين هندسي ، فهو ذلك المثلث الذي يصل بين رأس السيدة ، والكف ، واليد التي تحمل المصباح (لمبة الجاز) .

ولا تنتهي اللوحة عند هذا الحد ، وإنما نجد أن وضع العناصر المختلفة في بعض الأماكن المعينة ، يكون سبباً في إضافة عنصر جديد خفي . . مثل المصباح (لمبة الجاز) وخلفيته الفاتحة ، فإذا تأملنا جليا لوجدنا الخلفية الفاتحة عبارة عن وجه جانبي ، النقطة البرتقالي التي تعلوه أشبه بالعين ، أما زجاج المصباح (لمبة الجاز) فيمثل الأنف ، ومايعلو يد السيدة أقرب إلى الفم .

بالإضافة إلى ما سبق ، فإن أهم مايميز اللوحة ، هو ذلك التوازن من حيث توزيع الألوان سلبا وايجاباً ، وكذا من حيث وضع العناصر على سطح اللوحة ●



المعرض العام والفن فى مصر

فاروق بسيونى

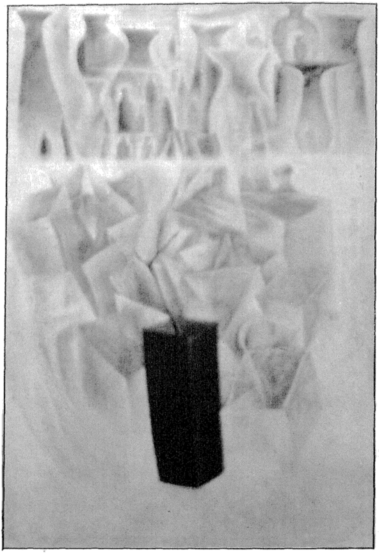
يأتى المعرض العام السنوى للفنون التشكيلية هذا العام ، حاملاً معه كثيراً من التساؤلات ، وطارحاً لعديد من القضايا الهامة فى مجال الفن التشكيلى فى مصر ، ـ على اعتبار أنه المؤشر الحقيقى لآخر ما وصلت إليه حركة الفن التشكيلى بمصر ـ ، حيث من « المفروض » أنه تتويج سنوياً لنتاج أبحاث



● لوحة للفنان مصطفى عبد المعطى ●



● لوحة للفنان عز الدين حمودة ●



● لوحة للفنان محمود بقشيش ●

الفنانين المصريين وتجاربهم « الجادة » فى مجالات الفن التشكيلى المختلفة ، بين تصوير ورسم ونحت وحفر وخزف .

ولعل أهم القضايا التى يطرحها ، تنحصر فى ثلاث نقاط رئيسية ، هى أولاً : جدوى إقامته ، ومدى تعبيره عن الواقع الحقيقى للحركة التشكيلية ، ومدى تأثيره الإيجابى فيها .

وثانياً : هل استطاع بالفعل إضافة أسماء جديدة لفنانين شباب مالكين « بالفعل » لأدواتهم ، وقادرين على بلورة ملامح جيدة للجيل الرابع فى تاريخ حركتنا الفنية ــ على اعتبار أن ذلك الجيل من المفروض أن يبدأ فى التوالد مع بداية إقامة المعرض العام فى أواخر الستينيات بعدما كان الجيل الثالث قد تشكلت ملامحه ــ .

وثالثاً : مدى تبلور شخصية فنية مصرية معاصرة ، دون انسجام فى قوالب تراثية ، ودون جرى وراء تقاليع غربية مبهرة فحسب .

والواقع عند محاولة وضع إجابات لتلك الأطروحات الثلاث ، سنجد أنفسنا قد وقعنا فى مأزق المواجهة المغضبة للكثيرين ، حيث لن يجىء مع هواهم الاعتراف بأنه كعرض عام شامل ، لا يجىء معبراً عن الشكل الحقيقى الكامل للفن فى مصر .

حيث تغيب عنه أسماء هامة لفنانين جيدين ، لم يقدموا أعمالاً للعرض ، وآخرين قدموا تجارب جانبية لا تعبر عما حققوه من إنجازات فنية فعلية ، أو قدموا أعمالاً قديمة ، تختلف كثيراً عما توصلوا إليه الآن ، هذا بالإضافة إلى وجود عديد من الأعمال التى تفتقد كثيراً من المقومات الأساسية للفن كلفة .

وذلك بالطبع يجعله ــ كعرض عام ــ لا يعد معبراً حقيقياً عن وجه الحركة الفنية فى مصر الآن ، ولا يشفع له وجود بعض النتاجات الجيدة لفنانين جادين ، لأن الحديث عن الوجه الكامل ، يعنى أن يشارك الكل بالأحدث والأعلى من النتاج ، وإلا ظل الأمر قاصراً .

أما بخصوص مدى إستطاعته كعرض سنوى شامل ، إضافة أسماء جديدة « جادة وجيدة » للحركة الفنية بمصر ، سنجد أن الإجابة بالسلب ، لأن ظهور فنان أو اثنين من الشباب ، خلال دوراته الخمس عشرة ، شىء لا يبدو إيجابياً بالطبع .

أما عن الشخصية المصرية المتميزة فى النتاج الفنى ، المتأصلة والمعاصرة معاً ، فهى شىء لا يبدو حتى الآن واضحاً ، اللهم إلا بعض الإشارات القليلة لدرجة الندرة ، التى تتضح فى نتاجات قلة من فنانينا ، حيث نجد أنفسنا إزاء عديد من التأثرات والاستفادات من تجارب غربية مستهلكة تارة ، أو ارتدادات سلفية مرتمية فى أحضان موتيفات تراثية دون وعى وهضم أو استيعاب تارة أخرى ، وذلك ــ أيضاً ــ أمر يحتاج لوقفة وبحث عن الأسباب ، لدى الفنانين أنفسهم ، لأن الجهاز القائم على إعداد العرض ، بما طرحه من إيجابيات هذا العام ، كالقاعة الجيدة ، والكتالوج التوثيقى الجيد ، والمبلغ المرصود للاقتناء ، وإتاحة الفرصة للجميع لتقديم أفضل ما عنده ، لا نستطيع تحميله سلبية البعض ، وتفكير بعض آخر فى التخلص من أعماله غير الجيده ، بطرحها للاقتناء ، معتمداً على التماع اسمه ، أو تواجده فى أماكن التأثير فى مسار الحركة التشكيلية .

لذا ، فإن الأمر يحتاج لكثير من إعادة الحسابات ، ومراجعة النفس من قبل الفنانين المالكين لأدواتهم ، لأن امتلاك الأدوات ؛ جزء ــ على أهميته ــ من كل أعلى ، يشمل الوعى بالتراث وبالعصر معاً ، بالإضافة إلى الثقافة « الرفيعة » التى تخلق « رؤية ورأى » . . ذلك هو الفن .

ومع تلك المآخذ والملاحظات ــ التى ربما إعتبرها البعض ــ فتحاً للنار ــ برغم أننا لم نذكر أسماء ، تبقى نتاجات جيدة ، ترغمنا على تناولها ، آملين أن تمضى حركة الفن فى مصر فى مسار إيجابى ، مادام هناك بعض منا قادر على احترام الشخص الذى يراه فى المرآة .

فها هو ذا الفنان « عز الدين حمودة » يعود بعد إنقطاع ، ليقدم واحداً من أهم الأعمال المعروضة ، حيث يعكس امتلاكا عاليا للأدوات ، ومقدرة تقنية فائقة ، تحول المثير الأولى البسيط ــ منظر من الطبيعة ــ إلى رؤية تشكيلية ، يتدفق الشكل فيها بسخونة وحيوية ، ويزهو اللون نضراً ، يعكس حالة من التعبير الغنى ، دون تشويه لاتساق الطبيعة وغناه . فتناول المنظر هنا أشبه بتكثيف عديد من الألوان والأشكال فى تركيب إيقاعى موازٍ لمعطيات

الشكل فى الطبيعة ، دون تقيد بمظهره المباشر ، برغم التزامه بهيكله البنائى .

بينما يبدو الفنان « مصطفى عبد المعطى » وقد استلهم عديداً من مفرداته السابقة ، والتى تبدو كرموز شكلية موازية لرؤية مجردة لمصر ، النيل والهرم والشمس ، حيث تتحور إلى مثلثات ودوائر وخطوط مستمرة التوازى والتوالد كالنمو ، صانعاً من تلاقيها وتكدسها أو انفراطها وتحاورها « رؤية » شكلية خالصة ، اللون فيها ضوء منتشر مبسوط على السطح كله ، مضفياً على الأشكال إيهاماً ببعد منظورى برغم تسطحها ، يرتفع بالتعبير فى هدوء متزن ودون حدة .

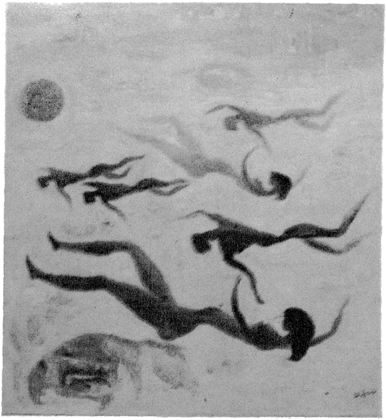
ويقدم الفنان « حامد ندا » رؤية مصرية خاصة ، تعكس إمتلاكاً عالياً للأدوات ، ووعياً بالمعنى الحقيقى للأصالة والمعاصرة معاً . فهو يستلهم مفرداته من الواقع المصرى الشعبى ، بمفاهيمه الميثولوجية ، وموتيفاته وزخارفه ، ويمررها على ما يبدو كمعمل داخلى ، فتكتسب صفة الشهادة على لحظة حياتية مصرية ، تنبنى على رموز الحب والخصب والتوالد ، وتتشكل ببناء هندسى محكم ، يجعل الأشكال تتوازن فى حركتها الإيقاعية ، محدثة ما يبدو « كالتوقيف » للحظة عامرة بالحيوية ، وتثبيتها هكذا أبداً .

ويعود الفنان « سيد عبد الرسول » بعد انقطاع دام كثيراً ، برؤيته الخاصة والهامة فى تاريخ التصوير فى مصر ، ليس لتفردها ، قدر ما لدورها فى التنبيه إلى غنى الشكل الإنسانى فى البيئة المصرية ، حينما يتحول إلى عنصر رئيسى فى بناء العمل الفنى ، بعدما يتحول بالتسطيح إلى « موتيفات » تتكرر فى إيقاعات متباينة ، صانعة حواراً بأشكالها البسيطة الساكنة ، مع أشكال أبنية مسطحة أيضاً ، بسيطة التركيب ، واقعة ببساطتها فى المنطقة الفاصلة بين تلقائية الفنان الشعبى ، ووعى المصور المحترف .

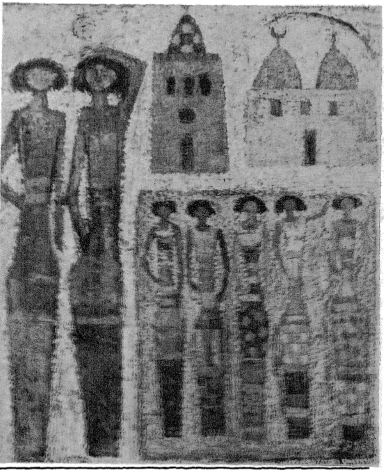
وأيضاً يعود الفنان « محمود بقشيش » بعمل تتلاقى فيه حدة التعبير ، برقة وعذوبة المعالجة الأدائية ، مؤلفاً من ذلك التلاقى ، رؤية جيدة ، وغير تقليدية لأشكال الطبيعة الصامتة ، التى تأتى مفرداتها من الأشياء البسيطة المستخدمة فى الحياة اليومية ، كالصناديق والأوانى ، حيث تنتظم فى تكوينات كثيرة التفاصيل ، مليئة بالإيقاعات المتداخلة ، التى تحدثها أقواس عديدة متجاورة متلامسة ، هامسة فى هدوء .

ولعلنا نخطىء إذا لم نتناول ذلك العمل الذى يقدمه « محمد القبانى » ، ليس لتفرده ، وإنما لذلك الدأب ، وتلك المثابرة ــ فى صمت ــ التى يواصل بها إنتاجه ، الذى ينمو فى هدوء ، متسماً بعذوبة تعكسها بساطة المفردات ورقة الأداء ، حيث يستلهم تكوينات بسيطة من الطبيعة الصامتة ، ويصورها كما هى ، بعدما يضفى عليها أناقة ، هندسية الطابع ، تعكس إحساساً بالاتزان والدقة الأدائية الصارمة .

وتبقى أسماء أخرى لفنانين جيدين ــ على قلتها ــ سنحاول تناولها فى مقال قادم ●



● لوحة للفنان حامد نـدا ●



● لوحة للفنان سيد عبد الرسول ●

الفونسو العاشر والثقافة الإسلامية فى الأندلس

د . جمال عبد الكريم

الفونسو العاشر هو ملك كاثوليكى نشأ فى جو وبيئة تغلب عليهـا الثقافـة الإسلامية أو بمعنى أصح « الحضارة الأندلسية » فقد عرفت إسبانيا فى ذلك الوقت أزهى عصورها الأندلسية منذ القرن العاشر الميلادى ، وهو ابتداء العصر الذهبى الأندلسى حتى ميلاد الملك العالم « الحكيم » بطليطلة عام ١٢٢١ ميلادية ، الذى حكم هذه البلاد وهو يناهز الثلاثين من عمره ، وطالت فترة حكمه من عام ١٢٥٢ حتى ١٢٨٤ ، أى ما يقرب من اثنتين وثلاثين سنة . ولقد لقب الملك ألفونسو العاشر « بالعالم » « أو العلامة » أو « الحكيم » وذلك لاهتماماته بـالعلوم وبخاصة منها الفلكية والتاريخية ، والقانون وغيرها ، التى كان لها صدى كبير فى المجتمع الأندلسى حينذاك .

ـ تعددت الكتابات والمؤلفات عن هـذا الملك لإظهار دوره التاريخى المعروف ونشاطه العلمى والأدبى والثقـافى فى إسبـانيـا إبان القـرن الثـالث عشـر الميلادى . وتضاربت الآراء حـول تقييم شخصيتـه السياسية والتاريخية والعلمية ، ومع ذلك فقد أثنى عليه المؤرخون والباحثـون ووصفوه بـأنه من أهم وأبـرز شخصيات عصره الذى امتاز ـ على حد قولهم ـ بروح عصر جديد وعلمنة ثقافية جـديدة أيضـا لم يشهدهـا عصره الذى امتاز بأهم العصور نقلا للعلوم والآداب الإسلامية فى إسبانيا المسيحية ـ ومن المفارقات العجيبة والمتناقضات أن هذا الملك بالرغم من محاربته الشديدة القـاسية للمسلمـين طوال فترة حكمه لإحـراز أهم الانتصارات منتهجا فى ذلك سياسة أبيه فرناندو الثالث لتوسيع مملكته ، إلا أنه كان حريصا كل الحرص على نشر الثقافة الإسلامية بين عناصر مجتمعه الأندلسى .

مدرسة المترجمين

شهد القرن الثالث عشر الميلادى فى عصره حركة علمية ثقافية بدأها الأسقف دون ريموندو (١١٣٠ - ١١٥٠) راعى كنيسة طليطلة وقنصل قشتالة الشهير الذى يرجع الفضل إليه فى الاهتمام بالنصوص العربية والاعتماد عليها فى الأبحاث والدراسـات التى كانت تقوم بها الكنيسة وغيرها من المحافل العلمية الغربية فى ذلـك الـوقت ، والتى أثـرت بـدورهـا عـلى نهضـة الـدراسات فى أوربـا . وقد عمـل دون ريموندو فى طليطلة بنفسه على نقل التراث الإسلامى وأشرف على جماعة من المتـرجمين والكتـاب بمدرسـة المترجمـين فى طليطلة وأهم المؤلفات العربية المشهورة التى ترجمت فى هذه المدرسة تتناول شتى المعارف والعلوم كالـطب ، والفلسفـة ، والريـاضيات ، والكيميـاء ، والطبيعة والميتـافيـزيقـا ، والمنطق ، والسيـاسـة ، ومؤلفـات الكندى ، والفارابى ، وابن سينا ، والغزالى ، وابن رشد ، ومؤلفات إقليدس ، وبطلميوس ، وجالينوس وأبقراط وآخرين .

واستمرت هذه الحركة العلمية خلال فترة حكم الفونسو العاشر أيضا ، على يـد أسقف طليطلة دون رودريجو خيمينيث دى رادا (١١٧٠ - ١٢٤٧) ، وهو صاحب كتاب « تـاريخ العـرب » . اعتمد فيـه على نصوص ومصادر عربية . هذا وقد شجـع ألفونسـو العاشر على استمرار هذه الحركة الثقافية والعلمية التى بدأت سنة ١٢٥٢ حتى سنة ١٢٨٤ بإنشاء مركز للترجمة بطليطلة ، وكان هذا أول نشاط علمى ثقافى هام يقوم به ألفونسو العاشر رائد وراعى الثقافة الإسلامية فى أوربا فى هذا الوقت . وبدأ هذا المركز أو هذه المدرسة الألفونسية نشاطها فى طليطلة بترجمة الكتب والمؤلفات إلى اللاتينية الدارجة التى أصبحت هى اللغة القشتالية أى الإسبانية التى أحلها ألفونسو العاشر محل اللاتينية لنقل العلوم والمعارف وجعلها اللغة الرسمية للبلاد . وقـد كانت هـذه من أهم أعمال ومحـاسن هذا الملك العظيم .

وجدير بالذكر أن هذا العالم استطاع بـذكائه أن يجمع فى بلاطه علماء ومترجمين وباحثين من المسلمين واليهود والنصارى فى شتى مجال المعرفـة والعلم ليتعاونوا جميعا ويشاركوا فى تنشيط هذه الحركة العالمية الثقافية وتـرجمة ونشـر المعارف والعلوم الإسـلاميـة وغيرها من خلال هذا المركز العلمى . وقاد بنفسه هذه الحركة وأشرف على نقل التراث إلى الـلاتينية وعـلى إخراج هذه المؤلفات المترجمة والملخصات التى كان يقوم بإعدادهـا معاونـوه ومساعـدوه من العرب المسلـمين واليهود والإسبان .

وشخصية الفونسو العاشر شخصية فريدة ، فقـد عرف بذكائه أن يفرق بين واجباته ومسئولياته كملك وقائد عسكرى للحفاظ عـلى مملكته وبـين اهتمامـاته بالعلم والفكر والآداب ، ولذلك ، لم يخفق فى اظهار إعجابه الشديد وحبه للثقافة الإسلامية التى عمل على دراستهـا ونشرهـا ، وعـرف فى إسبـانيـا وفى أوربـا « براعى الثقافة الإسلامية » وأحسن من كتب عن هذا الملك وعن شخصيته وتاريخ حياته العالمية والثقافية هو مؤرخ القرن الثامن عشر الميلادى الماركيز دى موندجر فى كتاب له نشر فى مدريد عام ١٩٧٧ ، أفرد فى آخر فصوله أخبـارا ومعلومات قيمـة عن نشاطـه العلمى والأدبى .

مركز الدراسات اللغوية

لم يهتم الفـونسـو العـاشـر فقط بـطليـطلة مسقط رأسه ، بل توسع بنشـاطه فى نشـر الثقافة العربية

الإسلامية فى كل من مدينتى أشبيلية ومُرْسيه وهما من أهم وأشهر المراكز الفلسفية والأدبية ، بل كانتا تتفوقان على طليطلة . ولما كان ألفونسو العاشر حاكما لمدينة مُرْسية قبل وفاة أبيه فرناندو الثالث القديس ، تعرف فيها على الفيلسوف والعالم محمد الرقوطى فأنشأ له مدرسة يعلم فيها المسلمين واليهود والنصارى ، ولكن هذه المدرسة لم توفق فى مهمتها العلمية فنقلها إلى إشبيلية وحولها إلى معهد أو مركز مختص بالدراسات اللغوية لتعليم العربية واللاتينية تحت إشراف علماء مسلمين ومسيحيين يقومون بتدريس علوم الطب والفلسفة وغيرها ، وبذلك يكون الفونسو العاشر قد أعطى الطابع الرسمى لاندماج كل من الثقافتين الإسلامية والمسيحية . وهذا نوع من التسامح غير المألوف فى أوربا ، وهو تسامح معروف عند المسلمين وبخاصة خلال العصور الإسلامية فى الأندلس ، ولم يشهده تاريخ إسبانيا خلال عصورها المسيحية إلا فى عصر الفونسو العاشر « الملك الحكيم » .

مؤلفات تاريخية

ولقد كان الملك الفونسو العاشر هو الموحى لكل الأعمال التاريخية والأدبية والعالمية فى هذا العصر ، التى ظهرت فى بلاطه والتى لم يكن هو المؤلف الحقيقى المباشر لها .

الأمر الجديد هو إشراف الملك بنفسه ومعاونيه على إخراج « تاريخ إسبانيا » ولذلك فقد أثنى عليه المؤرخون والباحثون وأجمعوا على عظمة هذا الملك العلامة ، وعلى قدرته على إخراج هذا العمل الكبير .

الفونسو العاشر هو الذى أمر بترجمة جغرافية الرازى إلى الإسبانية ويضمنها تاريخه العام لإسبانيا ، وعلى أساس هذا التاريخ العام قام التأليف فى الجغرافيا والتاريخ فى إسبانيا إلى نهاية القرن السادس عشر ، وهذا دليل على اتصال شجرة المعرفة الإنسانية واستمرارها من عصر إلى عصر مهما اختلفت الأجيال والأديان والعصور ، فالمهم هو رعاية العلم والعلماء ، ولقد كان دور العرب فى ذلك إبان العصور الوسطى واضحا وصريحا كما سيتضح لنا فيما بعد .

ولم يترك الفونسو العاشر أى ملحوظة أو معلومة إلا وذكرها فى تاريخ إسبانيا ولذلك ، فقد أنشأ خصيصا لذلك مركز الدراسات المشار إليه سابقا بجمع لفيف من كبار العلماء والكتب التاريخية النادرة حتى تمكنه من كتابة هذا التاريخ .

وكان هذا العمل يتضمن معلومات وفيرة وفياضة ، وذلك لاعتمادها على كثير من المراجع والمصادر المختلفة الهامة التى حصل عليها الفونسو العاشر من كل مكان وقد اختيرت هذه المعلومات بدقة وحرص شديدين .

ويمكن القول بأن كتابه فى التاريخ العام وكتابة التاريخ العام لإسبانيا قد كتبا باللغة القشتالية ، وهذا شىء جديد - أيضا - فى الموضوع ، فقد كان المعتاد قبل ذلك أن تكتب المؤلفات باللاتينية ، وهذه المؤلفات لم تتم إلا بعد وفاته سنة ١٢٨٤م .

إقرأ فى أعدادنا القادمة لهؤلاء :

- سالم حقى .
- أحمد إسماعيل .
- إسماعيل الشيخة .
- درويش الأسيوطى .
- عبد الستار سليم .

القوانين والتشريعات

ـ وكان من أهم أعماله جمع القوانين والتشريعات القانونية ووضعها فى قالبها القانونى وجمعها فى مؤلفته الشهيرة الأقسام السبعة .

وقبل اهتمامه بالأدب ، عرفت إسبانيا الشعر وتألقت فيه وفى فنونه وبخاصة فى إسبانيا الإسلامية ، ولكن - كما يقال - لم تتوصل إلى ما توصل إليه الفونسو العاشر من تجميع الوحدة الفنية فى إطار مؤلفته الشهيرة « لاس كانتيجاس » وهى مؤلفة موسيقية وفنية مشهورة جدا ، استخدم فيها الموسيقى الأندلسية مرجعا رئيسيا . والفونسو العاشر هو أول من جمع كل الاكتشافات التى تبحث عن علم الفلك ، والفضل لا يرجع فى ابتكاره لهذه العلوم فحسب ، وإنما للمجهود الكبير المضنى الذى بذله فى جمع هذه المعلومات وقدرته على الاستيعاب والتأليف .

ومن أهم إنجازاته الهامة التى نشيد بخاصيته فيها قدرته العجيبة على جذب العلماء من حوله مهما اختلفت دياناتهم وثقافاتهم وميولهم وجعله من قصره أكاديمية للعلوم والفنون ومركزا للدراسة والبحث والترجمة والاستقصاء . وقد التف حوله العلماء المسلمون والمسيحيون واليهود كلهم يعملون بجهد كبير وتعاون مثمر فى إخراج العلوم والآداب وفى القوانين والتشريعات .

وبما يتعلق بعلم الفلك والتنجيم ، فقد استعان بالعلماء العرب واليهود ، وهو يذكر فى مؤلفاته هذه عددا ممن عاونوه وساعدوه على تكوين وتجميع هذه المادة فى كتابه ويقول مساعدوه إن هذه المؤلفة كغيرها كان دور الملك الفونسو هو المحافظة على ما هو أهم وتصحيح الأسلوب أيضا .

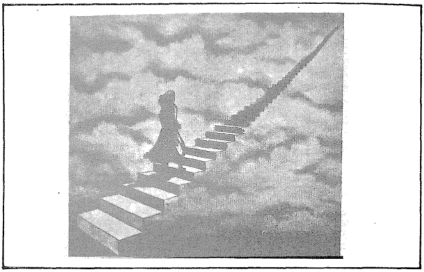
ولا ننسى أن الفونسو العاشر استطاع أن يجعل من طليطلة مركزا للثقافة الإسبانية فأمر بترجمة التوراة والقرآن الذى ترجم فى منتصف القرن الثانى عشر وكذلك أمر بترجمة التلمود ، وكليلة ودمنة ، ومختار الحكم وسر الأسرار إلى اللغة القشتالية أى الإسبانية ، وكانت كل هذه ضمن الأعمال الهامة التى قام بها الفونسو العاشر الشهيرة التى تستحق الذكر والعرفان .

وعلى كل حال فهذه هى حصيلة الفونسو العاشر من الإنتاج العلمى والأدبى ودوره الثقافى التى جعلته يتبوأ هذه المكانة العلمية وتسميته « بالعالم » أو « العلامة » أو « بالملك الحكيم » .

علم الفلك والتنجيم

إن أهم أعمال الفونسو العاشر العلمية المختصة بعلم الفلك والتنجيم جمعها فى موسوعته الفلكية ، وقد جمع الفونسو العاشر لهذا الغرض رجال العلم والأدب والفنون للأخذ بملاحظاتهم وآرائهم معتمدا على أعمالهم الشخصية التى ساعدته على أن يواصل وينجز مؤلفاته فى هذا المجال العلمى الهام ولذلك فقد أشرف بنفسه على تنفيذ هذا العمل العلمى الضخم وقاد الأكاديمية التى أنشأها خصيصا لهذا الغرض وزودها بالكتب التى تتحدث عن علم الفلك والتنجيم واعتمد فيها على الترجمات والنصوص العربية ، وساعده فى تجميع كل ذلك مساعدوه ومعاونوه . وأضاف الفونسو العاشر بنفسه بعض الملاحظات الهامة والمعلومات التى جمعها من خلال دراسته لهذا الموضوع بغرض تطوير فكر بطْليموس التقليدى الكلاسيكى عن نظريات كثيرة خاصة بعلم الفلك والتنجيم . سنتحدث عنها إن اتسع الوقت . وعلى كل حال نشير إلى اهتمام الملك الفونسو العاشر بعلم التنجيم خاصة ونذكر منها ثلاث مؤلفات EL CONBLIDO لعلى بن الرجال وهو يمثل علم التنجيم التقليدى معتمدا - كما قلت - المؤلفات العربية لتقدم العرب فى هذا المضمار فى ذلك الوقت . وكتاب الصلبان وهو عبارة عن ترجمة نصوصها الأصلية عربية . لابد أن نشير إلى أن دور الفونسو العاشر هنا لم يقتصر على إصدار الأوامر لترجمة النصوص العربية التى تتناول علم التنجيم ، بل إنه فى حالة عدم توافر المعلومات كان يطلب من معاونيه تكملة وتأليف موضوع فى هذا المضمار .

واهتمامه بعلم التنجيم فاق كل اهتماماته ، وكان يتمنى أن يحدد له علماء التنجيم عدد السنوات التى سيعيشها . ولعلم الهيئة أو الفلك نشأة غير متجانسة



فقد كانت هناك مؤلفات عربية لأهم علماء الفلك والتنجيم مرجعا لهذه الدراسات أى أنه فى عالم الإسلام ظهر ـ أيضا ـ عدد كبير من المؤلفات التى لحقت بأسماء مسلمين من المشاهير سواء من الشرقيين أو الأندلسيين الذين توصلوا إلى نتائج علمية فى هذا المضمار ، واستطاع الفلكيون المسلمون إيجاد مواقع الكواكب من مداراتها الخاصة ، بسهولة بسيطة والانتقال إلى تحليل وتطوير النظريات المتعلقة بالكواكب السيارة ، التى وصلت إليهم من العصور القديمة المتأخرة .

وقد كان كتاب الصوفى المتوفى سنة ٩٨٦ « صور الكواكب الثابتة » مرجعا لمعظم الدراسات التالية بعد هذا العصر سواء فى الشرق أو فى الغرب ، ولذلك فقد قام الفونسو العاشر بترجمة هذا المصنف إلى الإسبانية . وقد تركت هذه الترجمة تأثيرا قويا فى أسماء النجوم ومصطلحاتها المستعملة فى اللغات الأوروبية الحديثة .

وللخوارزمى الرياضى الفلكى دور كبير فى الجداول الفلكية ، وأخرجها فى نسختين الصغرى وعدّلها مسلمة بن أحمد المجريطى (٩٥٠ ـ ١٠٠٧) وفقا لخط زوال مدينة قرطبة . وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللاتينية الفيلسوف الإنجليزى اديلارد من مدينة باث الإنجليزية ، أما النسخة الكبرى من هذا المصنف فلم يعثر عليها حتى الآن . ولكتاب الخوارزمى أهمية خاصة ، لأنه حاول أن يجمع بطريقة تجريبية نظريات اليونان والهنود فى الفلك وهى فى حد ذاتها مناهج « علم الفلك العربى » .

وقد اهتم الملك الفونسو بكل هذا من يوم توليته الحكم وأعطى اهتماما خاصا لهذه الدراسات وعرف مؤلفات العلماء الأندلسيين ، منهم عالم أندلسى من القرن الحادى عشر ويدعى على بن خلف ، وهو فلكى ملك طليطلة الذى ابتكر « الصفيحة الشاملة » وهى المسقط المجسم للكرة على سطح متعامد على دائرة البروج والذى يقطعها وفقا لخط الانقلاب الشمسى الصيفى أو الشتوى الخاص فى مدار السرطان أو مدار الجدى . وقد ألف فى الأندلس فى القرن الحادى عشر الميلادى كتابان فى السماء والسحر ، أحدهما يعرف باسم « رتبة الحكيم » والآخر « غاية الحكيم » ، وقد نسب الكتاب الأخير فى نسخته اللاتينية المعروفة باسم بيكاتريس إلى عالم الرياضيات والفلك مسلمة بن أحمد المجريطى ، وهو عالم ورياضى وفلكى أندلسى (٩٥٠ ـ ١٠٠٧) اشتهر فى عمل الأزياج وترجمت بعض مؤلفاته فى الحساب والهندسة والأسطرلاب . ومن ضمن المصادر الهامة التى يرجع إليها فى سياق بحثنا هذا عن علم الفلك والتنجيم هو كتاب على بن أبى الرجال القيروانى والذى يعرف باللاتينية ABEN RAGEL وهو أشمل كتاب أساسى فى علم أحكام الفلك والتنجيم وذو أهمية فكرية وثقافية عظيمة . وابن الرجال هذا هو عالم فلكى مشهور عاش إبان القرن الحادى عشر وتنقل بعد ذلك إلى الأندلس وتونس وبغداد .

وكتابه المسمى « البارع فى أحكام النجوم » كان واحدا من الكتب التى ترجمت إلى الإسبانية بأمر الفونسو العاشر الملك العلامة .

وقد عاش هذا المؤلف ليرى الجداول الطليطلية وقد راجعها وأصلحها إبراهيم بن يحيى الزرقالى ومعاونوه عام ١٠٤٠ .

والزرقالى هو أهم الفلكيين الأندلسيين ، وهو يدعى ابن اسحاق بن يحيى النقاش الطليطلى القرطبى المشهور بالزرقالى أو الزرقلى ، ولد فى سنة ١٠٢٩ وتوفى سنة ١٠٧٨ ، وكان الزرقالى أبرع علماء الرّصد الفلكى فى عصره واشتهر فى تاريخ الفلك باسطرلاب مبتكر عرف « بالزرقالة » كما ينسب إليه وضع جداول فلكية عن اقترانات الكواكب ، استخدم حساب المثلثات فى توضيحها ، وينسب إليه أيضا الفضل فى اكتشاف حركة الأبراج البطيئة فى مدار الشمس ، وله رسالة مخطوطة باسم « المقالة الزرقالية فى تدبير الكواكب » .

والزرقالى هو معاصر للمؤلف المجهول لكتاب PICATRIX ، الذى ترجم إلى الإسبانية أيضا ، بطلب من الملك الفونسو العاشر والتى لم يعثر على أثر هذه الترجمة بعد ، وقد نقل هذا الكتاب ثلاث مرات إلى العبرية واستمر تأثيره ساريا حتى عصر الإصلاح الدينى فى أوربا ، وقد ابتكر الزرقالى المتوفى سنة ١٠٨٧ اسطرلابا من نوع جديد عرف باسم « الصفيحة الزرقالية » ومصنفا آخر باسم « الصفيحة الزيجية » ، يبين فيه استعمال الاسطرلاب على منهاج جديد وبأسلوب سهل .

وخلاصة ذلك أن الزرقالى استطاع باستخدام هذا الاسطرلاب الذى تحدثنا عنه والذى بواسطته أمكن رسم المسقطين المجسمين لدائرة خط الاستواء ودائرة البروج على نفس السطح .

وما كتبه الزرقالى فى هذا المضمار معروف وهو إنشاؤه لمرصد مياه وهو محتفظ به فى الترجمة الألفونسية التى تتضمن أول وصف لمنحنى غير مستدير (دائرى) للفلك والذى من خلاله نستطيع أن نرى انتقال الفلك الدائرى إلى دائرة البروج ، وهى نظرية قديمة تقليدية صاحب فكرتها هو بطليموس منذ القدم وهى سابقة للثورة العلمية الحديثة .

أما عن أجهزة وآلات الرصد التى وصفها معاونو الفونسو العاشر فهى ليست آلات المشاهدة أو الملاحظة ، بل إنها آلات قياسية ، الهدف منها حل بعض المشاكل التى تتعلق بالتنجيم الكونى .

وقد برهن المنجمون الأندلسيون أنهم استفادوا من المعلومات التى زودتهم بها المصادر والنصوص العربية واللاتينية والعربية الرومانسية فى هذا المجال ولم يكتفوا بترجمتها فقط ، بل استطاعوا أن يحققوا جداول أخرى جديدة ، وتمت محاولة أخرى فى فرنسا فى نهاية القرن الثالث عشر ، وقد استطاعت مدرسة باريس فى القرن الرابع عشر أن تستخدم الجداول الألفونسية وتعتمد عليها . ولمعرفة دور الرياضيين والفلكيين العرب وأعمالهم ، وهذه الفترة استمرار لحركة الترجمة التى بدأت فى القرن العاشر فى إسبانيا الإسلامية ، التى بدأت فى دير ريبول ، وترجمة النصوص العربية إلى اللاتينية قدر لنا أن نصف جهازا وآلة فلكية جديدة كان من نتيجتها إدخال علم جديد أقصد به علم الاسطرلاب .

وقد كان للملك الفونسو الفضل فى تطور علم الفلك فى إسبانيا وفى أوربا .

وأشار المستشرق الإسبانى إلى أن تأثير الجداول الفلكية العربية حتى القرن الخامس عشر فى إسبانيا كانت ممثلة بصفة رئيسية فى الجداول الفلكية الطليطلية للزرقالى المتوفى سنة ١١٠٠ وأهم هذه الأبحاث هى الإشارة إلى مساهمة العلماء المسلمين فى هذه الموسوعة العلمية الفلكية أمثال برناندو العربى ومحمد بن أحمد الرقوطى ●

فكرنا العربى وضباب الأحكام الخاطئة

د . عاطف العراقى

من الأمور التى يؤسف لها ، أننا رغم الدراسات العميقة والجادة من جانب كثير من الدارسين ، نجد مجموعة من الأحكام الخاطئة فى مجال دراستنا للفكر العربى . إن هذه الدراسات العميقة والجادة لا يقلل من شأنها إلا إصدار مجموعة من الأحكام الخاطئة ، وقد تكون تلك الأحكام الخاطئة صادرة من جانب من يقدمون لنا هذه الدراسات العميقة أنفسهم .

ومن هنا فإننا نجد ضباباً من الأحكام الخاطئة ، ويؤدى ذلك الضباب إلى عدم التعرف بدقة على أبعاد هذا المجال أو ذاك من مجالات فكرنا العربى سواء كان أدباً أو كان فلسفة أو غيرهما من المجالات . فكم من دراسة عميقة يقدمها لنا هذا الباحث أو ذاك من الباحثين ، ولكنها رغم عمقها وما بذله الباحث من جانبه لسبر أغوارها ، لا تؤدى إلا إلى كم من النتائج الخاطئة وذلك بسبب تأثر هذا الباحث أو ذاك من الباحثين بمجموعة من التصورات الخاطئة التى شاعت فى مجال فكرنا العربى .

ومن الغريب أننا إذا كنا نقوم بالرد على بعض المستشرقين ، حتى يصدرون بعض الأحكام على فكرنا العربى ، نقع نحن من جانبنا فى العديد من الأخطاء والأحكام التى تعد معبرة عن عدم الموضوعية وعدم الالتزام بالمنهج كما ينبغى أن يكون المنهج .

نعم لقد أصدر نفر منا الكثير من الأحكام التى شوهت فكرنا العربى . وهذا يعنى أننا قمنا بتشويه فكرنا العربى أكثر من محاولات بعض المستشرقين ، ومن هنا كان العيب فينا أساساً .



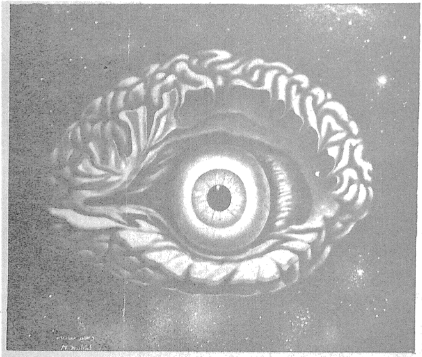
ونود أن نشير من جانبنا إلى بعض تلك الأحكام الخاطئة ، علها تساعدنا على دراسة فكرنا العربى دراسة علمية منهجية ، بحيث تكون تلك الدراسات بعيدة عن هذا الكم ، أو هذا الضباب من الأحكام الخاطئة .

من هذه الأحكام ، التى نرى من جانبنا أنها تعد أحكاماً خاطئة ، النظر إلى مفكرينا من أمثال محمد عبده وطه حسين وعباس العقاد ، على أنهم لم يقدموا شيئاً جديداً لأنهم كانوا عالة على أكثر من مفكر أو فيلسوف أو أديب غربى سبقهم إلى الوجود . لابد أن نضع فى اعتبارنا أن الأصالة الكاملة لا وجود لها ، أى ليس فينا أصيل . إن كل مفكر أو أديب إنما يتأثر عن السابقين بصورة مباشرة أو غير مباشرة . والتأثر يعد ظاهرة صحية وليس ظاهرة مرضية كما يزعم بعض المتسرعين . نعم إنه يعد ظاهرة صحية كما أنه يعد دليلاً على ثقافة المفكر أو الأديب واطلاعه على آراء السابقين . إننا إذا كنا فى مجال التاريخ ومجال الآثار نحاول إثبات الصلة بين أهرام مصر وأهرام المكسيك وذلك عن طريق السفينة رع رقم ١ ، والسفينة رع رقم ٢ ، فلماذا إذن يحاول بعض الدارسين ، التقليل من دور مفكرينا لأن كل ذنبهم أنهم كانوا حريصين على الاطلاع على آراء السابقين والتأثر بهم بصورة أو بأخرى من صور التأثر وما أكثرها .

لابد أن نضع فى اعتبارنا أن المفكر إذا أخذ فكرة أو أكثر من فكرة عن مفكر سابق ، كأن يستفيد طه حسين على سبيل المثال من الشك الديكارتى ، فإن تطبيقات الفكرة قد تختلف من مجتمع إلى مجتمع آخر . وهل نستطيع الفصل بين استفادة طه حسين من الشك الديكارتى ، وبين نقده لمناهج التعليم التقليدية والجامدة التى كانت سائدة فى الأزهر ، أو موقفه فى الشعر الجاهلى . كلا ، إن من الظواهر الصحية تماماً استفادة مفكرينا من مفكرى الغرب بصفة عامة . بل أقول إن هذه الاستفادة من جانبهم إنما كانت تعبيراً من جانبهم عن الانفتاح الفكرى ، وعن أن طريق النور أفضل من طريق الظلام .

إن علوماً وفلسفات بأكملها لم تنشأ إلا نتيجة للاحتكاك الفكرى بين الأمم . وهل نستطيع أن نتغافل عن علوم اليونان وفلسفة اليونان إذا أردنا التأريخ للعلوم عند العرب أو للفلسفة عند العرب ؟ إن العلوم عند العرب لم تنشأ إلا بعد ازدهار حركة الترجمة من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية . وما يقال عن العلوم يقال عن الفلسفة . فإذا كانت استفادة علماء العرب وفلاسفة العرب من فكر من سبقوهم من الغربيين لا تقلل من شأنهم بأى حال من الأحوال ، فلماذا إذن نقلل من دور أدبائنا ومفكرينا المعاصرين بحجة أنهم تأثروا بهذا المفكر أو ذاك ، أو بأديب أو بآخر من الأدباء الذين سبقوهم .

من أحكامنا الخاطئة أيضاً والتى ترتبط من بعض زواياها بالحكم السابق الخاطىء ، أننا نسارع بإثبات تأثير أفكار فلاسفتنا وأدبائنا على المفكرين الذين عاشوا بعدهم . لقد شاعت هذه الظاهرة فى السنوات الأخيرة



شيوعاً كبيراً بحيث أصبحت من بعض جوانبها كالوباء . لماذا نتسرع ونقول إن ديكارت قد تأثر بالغزالى ؟ لماذا نتسرع ونقول إن الفيلسوف الألمانى كانت Kant قد تأثر بالغزالى أيضاً ؟ لماذا نبادر إلى القول بأن الفيلسوف الإنجليزى « ديفد هيوم » قد أخذ فكرة أو أكثر من أفكاره ، من الغزالى وذلك دون أن يكون لدينا الأدلة التى تثبت قراءة هيوم لكتب الغزالى . لماذا نقول إن الوجوديين فى الفكر المعاصر قد تأثروا بالمعتزلة فى قولهم بحرية الإرادة الإنسانية ؟ وهكذا إلى آخر الأخطاء التى يقع فيها نفر من الباحثين عندنا . إننا بذلك قد نسيىء إلى مفكرينا دون أن ندرى .

نوضح ذلك بالقول بأننا نظن أن مكانة المفكر إنما تتحدد على أساس تأثر اللاحقين به ، بمعنى أن نظن أن عظمة أبى العلاء المعرى إنما ترجع إلى تأثر دانتى به . كلا إننا بهذا الحكم الخاطىء نعلق أهمية مفكرينا على مدى تأثر اللاحقين بهم ، فى حين أننا يجب أن نعتقد أن أبا العلاء المعرى يعد عظيماً حتى لو لم يتأثر به دانتى ، والمعتزلة عظماء حتى لو لم يتأثر بهم أصحاب الاتجاه الوجودى .

هذا يعنى أننا يجب أن نكون على حذر تام حين نتحدث عن فكرة التأثر والتأثير . تأثر مفكرينا بمن سبقهم ، وتأثيرهم على من عاشوا بعدهم . إن الفكرة إذا انتقلت من بيئة إلى بيئة أخرى ، فقد تكون لها بعض الدلالات أو الأبعاد فى البيئة الجديدة بحيث تختلف اختلافاً يكون جذرياً عن بيئتها القديمة .

إن المتسرعين فى اثبات فكرة التأثر والتأثير قد أساءوا إلى فكرنا العربى وشوهوا أفكار مفكرينا من العرب وخلعوا على فكرهم دلالات كثيرة لم تكن فى أذهانهم وظنوا بذلك أنهم يقومون بتمجيد الفكر العربى ولكنهم واهمون . إن مثلهم مثل الدبة التى أرادت حماية صاحبها ولكنها أصابت منه مقتلاً .

خطأ آخر ضمن أخطاء لا حصر لها يقع فيها كثير من الدارسين للفكر العربى . هذا الخطأ يتمثل فى تقديس التراث بكل ما فيه ، حتى لو تضمن مجموعة من الخرافات . إن التراث يعنى ما تركه السابقون علينا . والسابقون علينا هم أولاً وأخيراً مجموعة من أفراد البشر . ورأى فرد من أفراد البشر إنما هو معرض للوقوع فى العديد من الأخطاء . ولقد قال السابقون بعض آرائهم بحكم عصرهم ومكانهم ، أى بالنظر إلى ظروف الزمان وظروف المكان . وعصرنا الآن غير عصرهم ، فليس من الضرورى إذن أن يكون كل ما قالوه صوابا .

إن أكبر ما يسيىء إلى فكرنا العربى ، وإلى أجدادنا من القدامى أن نقف حيال فكرهم جامدين . إننا لن نستطيع التقدم خطوة إلى الأمام ، إلا إذا كان لدينا الحس النقدى الذى يكوّن لدينا القدرة على قبول فكرة من التراث ورفض فكرة أخرى . قبول الفكرة التى تؤدى بنا إلى التقدم والانفتاح على فكر الآخرين ، ورفض الفكرة التى إن عبرت عن عصرها وقال بها صاحبها لمقتضيات مكانه وزمانه ، فإنها لا تلزمنا الآن فى قليل أو فى كثير .

غير مجدٍ قبول تراث الأجداد بكل ما فيه ، أو رفض تراثهم بكل ما فيه . لا يصح إذن أن نرفض التراث جملة وتفصيلاً حتى لا نصاب بفقدان الذاكرة ، بل يجب أن تكون أحكامنا فى مجال دراستنا للفكر العربى قائمة على أساس الروح النقدية المنهجية العلمية .

إننا لو فعلنا ذلك فسنجد لدينا العديد من الدراسات الممتازة التى لا تقل عن دراسات المستشرقين الموضوعيين . والمقارن بين الدراسات التى يقدمها نفر من المستشرقين لهذا المجال أو ذاك من مجالات فكرنا العربى ، والدراسات التى تصدر عن كثير من الباحثين العرب ، لابد ــ إذا التزم الموضوعية ــ أن يحكم بتفوق دراسات المستشرقين ولو على الأقل من حيث المنهج وخدمة النص ، تفوقها على الكثير من الدراسات التى نقدمها نحن العرب فى مجال أو أكثر من مجالات فكرنا العربى . إننا للأسف الشديد تنتشر بيننا ظاهرة الهجوم على المستشرقين لمجرد أنهم من بلاد الفرنجة ، تماماً كما كان البعض منا يحارب تعليم اللغة الإنجليزية لطلاب العلم ، مستنداً إلى الاستعمار الإنجليزى .

من أخطائنا الأخرى التى نقع فيها دائماً أننا نلجأ إلى التعسف فى فهم بعض أفكار مفكرينا ونقوم بتأويل آرائهم دون الالتزام بأفكارهم الحقيقية التى قالوا بها ، ودون الالتزام بأى قاعدة من قواعد التأويل . فمن الحقائق الثابتة المؤكدة أن الفيلسوف العربى ابن رشد يقول بقدم العالم ، أى بوجود مادة أزلية قديمة وليس عنده الاعتراف بوجود العالم عن العدم ، ومع ذلك نجد البعض منا يلجأ إلى التعسف كما قلنا بالاضافة إلى سوء الفهم ، بحيث ينسب بعض الآراء إلى هذا المفكر أو ذاك ، مما لم يقولوا بها .

من أخطائنا التى ترتبط بما ذكرناه منذ قليل ، أن البعض منا بسبب التزامه باتجاه معين ، يقع فى الخطأ عند دراسته لاتجاهات أخرى تختلف عن اتجاهه الذى يظن من جانبه أنه الاتجاه الصحيح .

فإذا غلب التيار الأشعرى أو التيار الصوفى على دارس معين فسرعان ما نجده يقوم بالهجوم على المفكرين العقلانيين رغم أن العقل يعد أرفع ما فينا وأنه يعبر فى أحكامه عن طريق النور ، طريق الانفتاح ، كما أنه يعد أعدل الأشياء قسمة بين البشر ، فى حين أننا نجد التيار الأشعرى يعبر فى كثير من زواياه عن اللامعقول ومن هنا كان طريقاً مغلقاً ، متغلقاً على نفسه .

إن الموضوعية تفرض علينا أن نحترم الرأى الذى نقوم بدراسته وتحليله ، لا أن نلجأ إلى تشويهه وتزييفه وإظهاره بصورة غير الصورة التى ذهب إليها القائل به . إن الموضوعية توجب علينا التنبيه إلى إيجابيات وسلبيات المفكر أو الأديب الذى نقوم بدراسة تراثه وفكره .

وإذا كان لجمال الدين الأفغانى إيجابياته فى مجال السياسة ، إلا أننا يجب أن نتنبه إلى عدم دقته فى أحكامه الفلسفية ، وموقفه الخاطىء من العلم والحضارة الأوروبية

الواقع أن أخطاءنا فى مجال الفكر العربى عديدة ولا حصر لها ، وحينما يشيع الخطأ عدة سنوات ، يظن البعض أنه أصبح حقيقة . وواجبنا إعادة النظر فى أكثر أحكامنا الخاطئة . فما أكثر ما نجد من أحكام فجة ومتسرعة وغير موضوعية . وما أكثر ما نصدر أحكاماً خاطئة لأنها قائمة على مجرد شهرة المفكر أو الأديب ، فى حين أن الشهرة عمياء ●

السؤال عن فلسفة عربية معاصرة سؤال يلح على عقول الكثيرين ويتردد على ألسنة الكثيرين . فمنذ «ابن رشد» فيلسوف العرب الكبير وآخر فلاسفتهم - كما يرى بعض الباحثين - لم تتمخض حياة الفكر العربي عن فلسفة مكتملة واضحة القسمات ، ولا يعني هذا أن الاجتهادات قد توقفت - فهي متنوعة ومتعددة ، وإن كانت في معظمها محاكاة لفلسفات غربية أو امتداداً لها في ثياب عربية أو تحت أقنعة عربية . ومحمد عزيز الحبابي - المفكر العربي الكبير من المغرب - واحد من أبرز المجتهدين الذين حاولوا ويحاولون تلمس الطريق إلى فلسفة عربية تعبر عن الإنسان العربي المعاصر . وقد وجد هذا الطريق عندما تبنى «الشخصانية» - وهي من الفلسفات التي نشأت خلال الحرب العالمية الثانية وربطتها وشائج قوية بالظهرانية والوجودية وفلسفات الحياة - وحاول أن يعطيها صورة إسلامية . ولكنه تخلى عن الشخصانية - فيما يقول الكاتب - وتحول إلى «الغدية» فما هي معالم هذه الغدية ؟ هل هي يوتوبية عربية جديدة ، وهل هي تحول عن اتجاهه الأول أم امتداد له في ظروف تاريخية جديدة .

موت الشخصانية وميلاد الفلسفة الغدية عند محمد عزيز الحبابي

آيت وعلي محمد

لقد بات في حكم اليقين ، أن الفكر الإسلامي العربي لم ينتج فلسفة جادة بعد الرشدية . فقد كانت فلسفة ابن رشد آخر إسهام عربي إسلامي في تاريخ الفلسفة ، وأن ما يروج عندنا من أفكار ، وما يتداول من كتب لا تعدو أن تكون مؤلفات مدرسية تعليمية مهمتها ترويج ما يصدر في أوربا ، أو محاولة تأريخ الفلسفة الإسلامية وحتى محاولة التأريخ هذه تنطلق من أطروحات استشراقية إن لم تعتمد كلية عليها - وهي محاولات لا ترقى إلى مستوى الفلسفة الغربية ولا تضاهي الفلسفة الإسلامية أيام عزها ومجدها : حينما وجد العقل العربي طريقه أخيرا نحو (زمن ثقافي) ، زمن غير منكسر كزمن الغنوص ، ولا دائري كزمن الميثولوجيا اليونانية ، ولا مندرج في الحدث كزمن المتكلمين . بل زمن العقل والعلم ، الزمن المتصل الذي يتجاوز نفسه عبر طفرات وقطائع»

اعتماداً على هذا الرأي في تأريخ الفكر - الذي يرى أن إبداع الفكر لا يكون إلا في تجاوزه لنفسه عبر قطائع - هناك من يتكلم عن وجود فلسفة في أقصى غرب العالم العربي .

وسنقتصر في هذه العجالة على نموذج من رواد الفكر الفلسفي في المغرب ، عرفت الفلسفة على يده الحياة بعدما اراقها الموت واتاح لمفهوم القطيعة والتجاوز أن يفعلا في الفكر العربي المعاصر : إنه محمد عزيز الحبابي الذي يعرف في الفلسفة المعاصرة عموما بالشخصانية ومشتقاتها كالشخصانية الإسلامية . هذه الفلسفة قد أعلن الحبابي عن موتها وتخليه عنها بل وانتقاده لها ، وذلك بعد ما نالت حقها في الوجود وبدأت التربة التي أفرزتها تتغير لتصبح تربة أخرى فقدت فيها الشخصانية نضارتها لكن صاحبها بادر إلى اجتثاثها ليغرس غرسا جديدا في التربة الجديدة ، وذلك بوعي شامل وإرادة حرة فكانت الفلسفة الغدية هي المولود الجديد .

وقبل أن نتكلم عن المراد بالغدية «لابد أن نوضح الظروف التي افرزت الشخصانية عند الحبابي ونعاين معه اختفاء هذه الظروف ، ونقف على طبيعة النقد الموجه إليها .

إن تبني الحبابي للشخصانية كان تحت ظروف تاريخية واقعية ، تمثلت في الاستعمار الذي خضع له العالم غير الأوربي ، والمغرب بلد الفيلسوف نال حظه من هذا الاستعمار وهو وقتها كشاب مثقف تكون لديه شعور بالإهانة والاحتقار وانعدام الشخصية كمستعمر ، خاصة وأن هذا الشعور قد زاد لديه بعد سفره إلى فرنسا لذا كان من المفروض أن يكون لهذه الظروف تأثير على الحبابي ليستبد به هاجس «الحرية والتحرر» وهو عنوان الأطروحة التكميلية التي تقدم بها لجامعة السربون ، كما كان من الضروري أيضا أن يستبد به هاجس الاعتراف بالمستعمرين كأشخاص لهم الحق في تقرير مصيرهم بأنفسهم لاككائنات مسخرة من طرف الغير ، يشكلها الاستعمار حسب أهوائه وحاجاته وتعيش تاريخا غير تاريخها فكان الحبابي يرى أن على هذا الكائن المستعمَر المغلوب على أمره العديم الشخصية أن يطوي المسافة ويحطم التضاد (الكائن/الشخص) وينطلق «من الكائن إلى الشخص» وهي إشكالية أطروحته الأساسية للدكتوراة سنة ١٩٤٩ . هذه الظروف هي التي جعلت الحبابي يتبرم من الفلسفات المثالية التي كانت تروج ورواجا كبيرا في أوربا بعد الحرب ويتجه نحو فلسفة نظرية - كما يقول سالم يفوت - تنير طريق العمل ، فاعتنق فلسفة لا تهتم بالكائن من حيث هو كائن أو بالوجود في معناه الأنطولوجي العام بل بالكائن الإنساني في مختلف مراحل تشخصنه كإنسان يريد أن يعيش في بيئة منساقا بل كما يقول الحبابي «يصير إنسانا إذا استطاع أن يستعمل شخصه استعمالا يليق بكرامة عالم الأشخاص»

وليس هدفنا من هذه العجالة هو الحديث عن الشخصانية في حد ذاتها ، وإنما المساهمة في الإعلان عن موتها ، فسنكتفي بسؤال واحد يؤدي بنا إلى «الغدية» : لماذا موت الشخصانية ؟

والجواب عن هذا السؤال . بديهي ما دامت ظروف الاستعمار - التي عاشها الحبابي فأفرزت لديه في تأثير متبادل مع الواقع فلسفته الشخصانية - ما دامت هذه الظروف قد تغيرت تغيرا جذريا ومطلقا ، وتحولت من استعمار تقليدي إلى استعمار أكثر تعقيدا وأبشع استغلالا وأصبح المستعمر يعيش في عالم مركزه أوربا وهامشه العالم الثالث . وهذا «الثالثي» «لا ينتج شيئا لا لخموله بل لظروف خلقها الغرب نفسه ليكون المنتج لكل شيء ويبقى «الثالثي» هو المستهلك حتى فكرة «الثالثي» عن نفسه يأخذها من الغرب وذلك في تعاون مع أذنابه الذين نصبهم - بعد رحيله - كقيمين على الشعوب المستغلة ليرعوا مصالح سادتهم وأساتذتهم في تحويل المستعمر سابقا إلى كائن يتغنى بالحرية ولا علاقة له بتاتا بعالم الأشخاص المتحررين «فالغدية» عند الحبابي هي نتاج هذه الظروف وموجهها الأساسي فلسفي أخلاقي ينظر للغد ومن أجل غد لا يكون فيه الغرب بؤرة العالم ومركزه ولا يبقى العالم الثالث محيطه وهامشه . والأمر لا يتعلق كما هو الشأن في الشخصانية - بإثبات ذات الإنسان المستعمر - كمكافئ للإنسان الغربي وتأكيد شخصيته بل بالحاجة الملحة للتحرر من ظلم الاستعمار الجديد وغطرسته ،

والتحرر من التبعية الاقتصادية والثقافية والتكنولوجية .
يقول الحبابى :

«إن التغير هو قدرنا وقدر الغرب نفسه أراد ذلك أم أبى ، والعالم الثالث طرف لحامل الحق فى كل تصور لذلك التغير وللمستقبل وإذا كان الغرب قد طرد العالم الثالث من التاريخ بعد مانهب مواده الأولية وداس على كرامته فإنه لن ينجح فى أن يخرج من أحشائه كراهيته للظلم والحيف» لقد نجح الغرب فى أن يفرض معاييره على البلاد المستعمرة وبلدان العالم الثالث وأن يقدم لها صورة لنفسه تتسم بالقدرية والجبرية ، كل شىء فى العالم ملزم بأن يسير حسب معاييره لذا نرى «الفدية» لاتكتفى باتهام الوضع الاقتصادى العالمى وليست مذهبا ثالثيا يطالب بوضع مقاييس اقتصادية عالمية جديدة أساسها العدالة والتكافؤ بل تريد خلخلة المقولات الأساسية التى يقيم عليها الغرب تصوره لذاته وللآخرين .

وما دام موجه هذه العجالة كما سبقت الإشارة هو مجرد المساهمة فى الإعلان عن موت الشخصانية وميلاد الفدية فلن ندخل فى الخلاف الفكرى القائم بين الدارسين حول فكر الحبابى وهو خلاف بين مواقف عديدة اتخذها مجموعة من تعرضوا لفكر الحبابى سواء عن طريق الدراسة المباشرة أو عن طريق الإشارة العابرة أو عن غض الطرف كلية وتجاهل فلسفة الحبابى .

فهناك من اتهم الحبابى بالاعتراف بالاغتراب وأنه يطرح نفسه خارج هموم العالم الثالث وقضايا الأمة العربية ولا يجد موقعه إلا فى تيار الفكر الغربى .

وهناك من تجاهل هذه الفلسفة وهو يؤرخ أو بالأحرى يحاور بعض من يحيى عندهم الفكر الفلسفى فى المغرب وهذا التبرم من فلسفة الحبابى ليس مجرد نقد لأنه تجاهل وعدم اعتراف .

وهناك من احتضن هذه الفلسفة بطريقة احتفالية وحاول قراءتها انطلاقا من هاجس تصوراته يسكن نصوصها ويربطها جزءيا ، الشخصانية والفدية : إنه هاجس «الثالثى» هذه القراءة الاحتفالية لفكر الحبابى لا ترى فى نقد هذا الأخير للشخصانية إدانة لها ومحاولة تصفية الحساب معها بل هى محاولة لوضعها فى سياقها الحقيقى دون إحالتها إلى متحف العاديات لأنها تبقى الصورة الأولى لفلسفة تستكمل بالفدية ، وكان هاجسها الأساسى وهمها الوحيد هو معانقة مأساة العالم الثالث سواء مع الاستعمار التقليدى (الذى عبرت عنه الشخصانية) أو مع الاستعمار الجديد والتمييز بالتبعية ومركزية الغرب وهامشية العالم الثالث (الذى عبرت عنه الفدية) .

هذه كلها وجهات نظر نحترمها ونشير إليها مجرد الإشارة دون أن ننحاز إلى إحداها . وهذا لا يعنى اتخاذ موقف «اللاأدرى» تجاه فكر الحبابى وإنما هناك من هم أسبق من الحبابى فى الحوار معهم نظرا للعلاقة الحميمة التى تربط إنتاجهم النظرى بواقعنا المعيش .

وسوف نحاول فى مقالات قادمة أن نتعرف على بعضهم وننظر فى ملامح وجوههم ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان الدكتور محجوب ثابت من خلصاء الزعيم سعد زغلول وكان يملأ القاهرة بهجة وجلبة الرجل قصير القامة ، ذو اللحية الوقور ، والغليون الذى لا يفارق شفتيه . والسيادة التاريخية صعبة المرتقى . . . حتى أنك لا تستطيع دخولها والجلوس على مقاعدها إلا قفزاً . . وكأنها سيارة مصفحة لقائد عسكرى .

يكفى أن أمير الشعراء أحمد شوقى تحدث عن هذه السيارة فى قصيدة ذائعة مشهورة . . لنا فى الحى سيارة حديث الجار والجارة ، ويكفى أن أمير الشعراء خصص جزءاً من الشوقيات سماه المحجوبيات باسم محجوب ثابت الزعيم الاشتراكى وعضو مجلس النواب وطبيب جامعة القاهرة ، وشهدت القاهرة رجلاً من أهل جنوب الوادى اسمه (صالح عيسى السودانى) كان يملك حقيبة جلدية يمسكها بيده فى حرص شديد . ويضع بداخلها أعز ما يملك . . مخطوطة كتاب عنوانه (محجوب ثابت)

كان صالح شديد الوفاء للدكتور محجوب ثابت بعد رحيله ، ولو جرى ذكره على لسان ، أو نطق باسمه إنسان ، فإن صالح عيسى تدمع عيناه ، ويكاد يجهش بالبكاء ، ثم يخرج مخطوطته من حقيبته ، ويقلب صفحاتها فى رفق . وكأنه يلمس أنامل أستاذه الراحل محجوب ثابت للسلام والتحية .

لا أحد عرف العلاقة بين هذا الرجل السودانى الحائر بكتابه ، وبين الرجل الذى ألف عنه الكتاب .

وكان إذا سئل هذا السؤال يقول لسائله !
ـ هو النيل فى الخرطوم غير النيل فى القاهرة ؟ نحن نعيش من شريان واحد .

ولم يكن صالح عيسى السودانى يسمح لأحد بالاطلاع على كتابه الذى اشتهر أمره فى جميع مقاهى القاهرة التى كان يتنقل بينها صاحبه فى الليل والنهار . . وإذ مد أحد يده ليرى ماذا كتب فى الكتاب ، كانت يد صالح أسرع فى إخفائه داخل حقيبته وإحكام إغلاقها .

وقد يجود المؤلف بقراءة صفحة أو صفحتين من كتابه على سامعيه فى مقهى من المقاهى إذا كان رائق المزاج ، فإذا سأله سائل عن واقعة كتبها فى كتابه ، أسرع إلى طى الصفحات ، وإعادة الأوراق إلى الحقيبة التى لا تفارقه .

متى يصدر الكتاب يا صالح ؟ . . . قريباً بعد أن ينتهى الحاج مصطفى محمد من طبع كتاب جديد للعقاد .

ولماذا لا تسلمه مخطوطة الكتاب يا صالح ؟ . . . هل أنا مجنون حتى أسلم روحى لصاحب مكتبة قد تضيع منه نسخة الكتاب . . . وماذا أصنع لو ضاعت ؟

وظل صالح يطوف القاهرة كلها ، ويقف على باب كل مطبعة ، ويجلس على كرسى فى كل مقهى ، ويتحدث مع الناس عن محجوب ثابت وكتاب محجوب ثابت .

هل تعلمون ماذا قال محجوب ثابت عن السودان ؟ . . كل أقواله فى هذا الكتاب
ليس فى مصر كلها أحد يعرف السودان كما كان يعرفه الدكتور . . بالقاف لا بالكاف ، محجوب .

ولماذا تنطقها بالقاف يا صالح ؟ . . . ألا تعلمون أنه كان يتكلم دائماً بالقاف . . ألم تسمعوه يقول لكم : يقيناً يا ولدى ؟
وذات يوم قال أحد الخبثاء لصالح عيسى السودانى :
ـ لقد حفيت قدماك من أجل طبع هذا الكتاب . . فلماذا لا تطبع دفتر اشتراكات وتأخذ ثمن النسخ مقدماً من الراغبين فى شرائه ؟ وأعجب صالح بالفكرة ، وطبع دفتر الاشتراكات ، ولكنه تذكر أنه لا يستطيع تسليم المخطوطة لأى مطبعة فى الدنيا حتى لا تضيع .
وقال الخبيث لصالح !

ـ إذهب إلى دار الكتب ، واتفق مع أحد النساخين هناك ليكتب لك نسخة أخرى من الكتاب .

ورفض صالح الفكرة ، فقد يأخذ الناسخ كتابه ولا يعيده . . ثم اختفى صالح عيسى السودانى وحقيبته الشهيرة وكتابه الحائر ، ولم يعد أحد يراه جالسا على كرسى فى مقهى . . ولم يعرف أحد من هو صالح عيسى السودانى . وماذا كتب عن محجوب ثابت ؟!●

ترجمات ألف ليلة الأوربية بين التحريف والحرفية

د. هيام ابو الحسين



من المتعارف عليه أن التحريف كان شيئاً من صلب ألف ليلة وليلة منذ أن نقل المترجمون إلى العربية أول مجموعة من الحكايات الهندية والفارسية ، صارت بمثابة النواة أو الأساس الذى قام عليه ــ فيما بعد ــ هذا الصرح الشامخ من الحكايات والروايات ؛ ورأينا كيف ظلت ألف ليلة طوال قرون عديدة تتنقل شفاهة دون ضبط أو ربط مما جعل التحريف يتحول إلى تغيير وتبديل بما لذلك من نتائج سلبية أو إيجابية حسب الأحوال ؛ فقد أدى تحريف الأسلوب أو المضمون إلى تردى بعض « الليالى » إلى حد السوقية والابتذال ، إرضاءً لجمهور يعانى من الكبت والحرمان . . . بينما أدت الرغبة فى التنويع فى حالات أخرى إلى إثراء النص بمقطوعات أدبية رائعة إرضاء للصفوة المختارة من هواة الأدب الرفيع . . .

واليوم نحدثكم عن أهم الترجمات الأوربية التى صدرت لهذه المجموعة القصصية ، وكيفية استفادة « المترجمين الأدباء » من هذا التحريف التقليدى ، ومدى « المرونة » التى استخدموها لمعالجة هذا النص الشفهى الأصل حسب مقتضيات العصر .

من المعروف أن أول من جذب انتباه العالم أجمع إلى أهمية ألف ليلة ، كان المستشرق الفرنسى أنطوان جالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) . كان جالان عالماً نزيهاً يتمتع بحسٍّ رفيع ، ويقوم بتدريس العربية والعبرية فى « الكلية الملكية » ، التى تحولت بعد الثورة الفرنسية إلى « الكوليج دو فرانس » . أقول ذلك منذ البداية ليس على سبيل التعريف بهذا المستشرق الأديب ، ولكن لأن جالان لعب بالنسبة للفرنسين فى القرن الثامن عشر الدور نفسه ، الذى كان يلعبه الراوى فى بيئاتنا العربية حتى هذا العصر ، والقياس مع الفارق بالطبع . . . وفى أثناء رحلات جالان العديدة ، فى ربوع الإمبراطورية العثمانية ، عثر على مخطوط يضم بعض هذه الحكايات فأعجبته ، وسعى للحصول على المزيد منها . وفى يوم من الأيام التقى فى الشام بواحد من الرواة ، عرض عليه مخطوطاً مقتضباً لا يحوى إلا العناصر الأساسية لبعض القصص العربية . ولكن جالان وجد أنه لن يستفيد منه فى كثير أو قليل . . . وعندما صارح بذلك صديقه الراوى اقترح عليه هذا الأخير أن يروى « بالتفصيل » تلك الحكايات التى كان يحفظها عن ظهر قلب ، ويطوعها ، ويطيلها أو يختصرها ، حسب رغبات « المستمعين الكرام » . . . وسرعان ما تم الاتفاق على هذا الأساس . وأخذ جالان قلماً وقرطاساً وراح الكاتب الفرنسى يسجل الحكايات تحت إملاء الراوى العربى . ولما كان من الأيسر عليه أحياناً أن يدون النص مباشرة فى لغته الأم ، أخذ جالان يكتب بالفرنسية « ترجمة فورية » للحكايات العربية . . .

بهذه الصورة دخلت « ألف ليلة وليلة » فرنسا ، وانتشرت بعد « ترجمتها » فى كافة أنحاء أوربا . . . لقد فهم جالان من هذه التجربة الوضع الخاص لهذه الحكايات وكيفية سردها ، فعندما شرع بدوره فى نقلها إلى جمهوره الفرنسى التزم بقواعد اللعبة : فهو لم يترجم النص المخطوط الذى اشتراه ، ولا ذاك الذى دونه عند سماعه من الراوى ، وإنما قام بإعادة صياغته بالفرنسية والتزم ــ أولاً وقبل كل شىء ــ بالقواعد المرعية للمدرسة الكلاسيكية ، التى كان يطبقها ــ آنذاك ــ جميع زملائه الكتاب . ولما كانت أهم قواعد هذه المدرسة التمسك بأصول اللياقة والذوق والأدب فى القول والعمل ، فقد اقتصر جالان على ترجمة ثلث الليالى ، واختار من النصوص تلك التى تستهدف الترفيه عن القارىء مع تثقيفه وتعليمه فى آن واحد ؛ مثال ذلك حكاية السندباد البحرى ، والفرس الأبنوس ، والنائم اليقظان ، وغيرها من الحكايات التى سرعان ما تحولت إلى نموذج يقلده الأدباء . وعندما كان جالان ينقل نصاً « متحرراً » مثل : حكاية الحمال والثلاث بنات ، كان يحرص على تطهيره من كل فحش فى القول ومن أية تصريحات أو تلميحات قد تخدش الحياء . . . إن الراوى العربى كان ــ كما قلنا سابقاً ــ يتعامل مع جماهير متباينة ، وكان يحرف نصه ويبدله كى يرضى كل جمهور حسب هواه ، أما جالان فكان يتعامل مع المجتمع الراقى ليس إلاّ . . . فحتى تاريخ اندلاع الثورة الفرنسية (١٧٨٩) ، كان السواد الأعظم من الفرنسيين أميينّ ، وبالتالى كان الأدب « بضاعة » ــ على حد قول جان بول سارتر ــ مقصورة على الملك والبلاط والنبلاء ورجال الدين . وكانت المرأة المثقفة هى التى تتحكم فيه وتطبعه ببصماتها ؛ فهى عن طريق الصالونات الأدبية التى كانت ملتقى الفلاسفة والأدباء والمفكرين كانت توجه الحركة الأدبية والفنية . . . بل السياسية أيضاً ! ومن الأدلة على ذلك أن « الشيخ » جالان « أهدى » كتابه هذا إلى « المركيز دو . . . »

كان النجاح الذى حققه جالان مشجعا لغيره من المترجمين على أن يحذوا حذوه ، فها هى مدام داسييه تتبع أسلوب « التحريف التنقيحى » فى ترجمة أشعار هوميروس مما جعل فولتير يمتدح هذا النهج قائلاً لها فى خطاب خاص : « لولا هذا التخفيف والتهذيب والتشذيب لما قرأ أحد هذه الأشعار ، يجب أن يكتب الكاتب لعصره لا لسالف الأجيال » هذه الجملة الأخيرة أصبحت من الأقوال المأثورة ، التى اتبعها الكتاب فى الترجمة والتأليف على السواء ، و « حرّفها » فيما بعد أتباع مذهب « الالتزام » فقالوا « يجب أن يكتب الكاتب لعصره لا للأحق من الأجيال » . . !

هذه كانت الطريقة التى تعامل بها عصر النور والانسكلوبيديا مع التراث الإنسانى ، شرقياً كان مثل ألف ليلة ، أو غربياً مثل الإلياذة والأوديسة . لقد حوّلها المترجمون إلى مؤلفات يمكن أن تدخل كل المكتبات ولا يخشى أحد أن يتركها بين أيدى الشبان والفتيات .

فلما كان القرن التاسع عشر تغيرت المفاهيم والتقاليد ، وظهرت فى إنجلترا وفرنسا بالذات عدة مدارس أدبية متزامنة أو متلاحقة ، وجمهور من المثقفين ينادى بترجمة التراث الشرقى دون « تحريف » ليتعرف على تلك البيئات النائية التى كانت مهد الأديان والحضارات وأصبحت مطمح الاحتلال والاستعمار . . كذا ظهرت مجموعة من المفكرين ترى أن الأدب والفكر الأوربى قد « شاخ » وعليهم أن يطعموه بدم فتى يستمدونه من التراث الشرقى . عندئذ أخذت تتوالى على مرّ الأيام ترجمات لرباعيات الخيام والجلستان وكما سوترا . . . الخ واحتلت ألف ليلة مكان الصدارة فى هذا الخضم ؛ وكان من أهم الترجمات التى أحدثت دويا هائلاً وأثراً بالغاً فى نهاية القرن ترجمة البريطانى سير ريتشارد بيرتون (١٨٢١ - ١٨٩٠) وترجمة الفرنسى جوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ - ١٩٤٩) .





ونحن إذا كنا قد اخترنا هاتين الترجمتين بالذات فذلك نظراً لما بينهما من تشابه كبير فى الأداء والأهداف قد يكون مرجعه فى نهاية المطاف تشابها فى الظروف التى شاهدت ميلاد النص الفرنسى على ضفاف السين ، والنص الإنجليزى فيما وراء المانش . فبالرغم من الحساسيات السياسية التليدة بين إنجلترا وفرنسا كان هناك ترابط فكرى قوى بين صفوة المثقفين ، إذا حدث دوىّ هنا تردد صداه هناك . فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ارسى أوجيست كونت قواعد الفلسفة الوضعية فى فرنسا ، ونشر داروين بحوثه الشهيرة فى العلوم الطبيعية بإنجلترا ، وتداخل النتاجان وتزاوجا لنرى نتيجة اتحادهما مجسدة فى المدرسة الطبيعية التى تزعمها فى فرنسا إميل زولا وكان صنوه فى إنجلترا تشارلز ديكنز بواقعيته القاتمة . وفى الثمانينيات حدث فى إنجلترا تمرد على طغيان العلم ، وتململ من واقعية ديكنز ، وتبرّم من التزمت والتحفظ الذى ساد العصر الفيكتورى (١٨٣٧ - ١٩٠١) ، فلاحت عودة إلى الرومانسية ممثلة فى كتابات أوسكار وايلد التحررية وروايات ستيفنسن التى أعادت إلى الأذهان ذكرى العهد الذهبى لقصص الرحلات . وفى الحقبة نفسها ، ضجّ المثقفون فى فرنسا ــ أيضاً ــ من المدرسة الطبيعية وما تمثله من سيطرة الماديات والعقلية العلمية ، فظهرت المدرسة الرمزية بزعامة مالارميه ترفض الواقع المرّ وتسعى لاستشفاف أسرار الكون الخفية وتحرر النفس البشرية ؛ وواكبتها الرومانسية المستحدثة تمجد الحب السامى ، وتتغنى بالانطلاق الذى يمثله سيرانو دو برجيراك بطل ايدمون روستان ؛ كما جاء بروست يبحث عن ذاته وكيانه بإحياء « الزمن الضائع » . . . وكلهم ــ حسب اعترافهم ــ كانوا من عشاق ألف ليلة التى قرأوها فى كتاب جالان ، ويودّون لو أنهم طالعوها من جديد فى نسخة كاملة لا تعانى من تحريف أو تنميق . . . واستجاب المستشرق الرحّالة ريتشارد بيرتون لهذه الرغبة فأصدر فى لندن (١٨٨٥ - ١٨٨٨) « الليالى العربية » موقعة على الغلاف بالاسم الذى اتخذه بعد أن اعتنق الإسلام وهو « الحاج عبد الله » . . . وعلى العكس من جالان اختار بيرتون الحكايات التى تتسم بالإباحية ، وبالغ فى ذكر التفاصيل الجنسية ، واستكمالاً لما سمّاه « ترجمة حرفية » استخدم ألفاظاً سوقية ومرادفات من اللغة العامية وبعض المصطلحات البذيئة التى لا يتفوه بها إلا السفهاء . . . جاءت ترجمة بيرتون لتعبر عن المطلوب : صراحة مفرطة فى القول ، اندفاع وتهور لدى أبطال لا يحكّمون العقل ، وخيال جامح يملأ الكون بالمردة والجان الذين يمدون يد العون لبنى الإنسان . . . أحدثت ترجمة بيرتون « الكاملة » نجاحاً صارخاً تردد صداه عالياً فى فرنسا بالذات ، فحيّاه مالارميه فى الشمال وفى الجنوب فريدريك مسترال . . . وتشاء الظروف أن يصل ــ عندئذ ــ إلى باريس (١٨٩٢) جوزيف شارل ماردروس آتيا من القاهرة مسقط رأسه ، حاملاً فى حقيبته مخطوطات وكراسات ، وفى ذاكرته « حواديت » وحكايات . . . ويبدأ ماردروس « ترجمته » بتشجيع من مالارميه نفسه ، ويحذو حذو بيرتون فى « الحرفية » المفرطة والمبالغات . . . ويتنبه المستشرقون إلى استهتاره وعبثه بالنص فيرد بأنه « يترجم حرفياً » ما سمعه شخصياً من راوى مصر الأمصار . . . ورغم صيحات المتخصصين تتوالى الطبعات الأنيقة لكتاب ماردروس تزينها لوحات لأعظم الفنانين ؛ وتحقق نجاحاً منقطع النظير ، وما ذلك إلا لأن الحرفية المصطنعة التى استخدمها سمحت له بتصوير الشرق حسب ما ينشده الأدباء والفنانون ــ آنذاك ــ ، بل القراء والمتعطشون للعودة إلى عالم بدائى لا يعرف قيود الحضارة الغربية . لا شك أن ترجمة ماردروس تنبض بالحياة فى كل سطر فيها ، لكنها لا تصور الحقيقة ، وإنما سر نجاحها هو تمشيها مع المفاهيم السائدة ومعايير الإبداع فى عصر من العصور بالذات .

ومجمل القول أن كلا من جالان وبيرتون وماردروس قد « حرّف » النص ، ولكن هناك تحريف وتحريف ، تحريف بناء حوّل كتاب جالان إلى « جائزة » تهدى حتى الآن للطلبة المتفوقين فى نهاية العام ؛ وتحريف هدّام أدخل ترجمة بيرتون فى طى النسيان ؟ وتحريف « فنى » مدروس تجود به موهبة خلاقة جعل من ترجمة ماردروس حتى الآن مصدر وحى وإلهام ، فى القصة ، والمسرح ، والموسيقى ، بل فى فن الباليه أيضاً ، وفى الديكور ، وتصميم الأثاث والأزياء . . . ●

الغزالي

غاية المعرفة عند الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥ هـ) هي الوصول إلى اليقين ، وفى طريقه للبحث عن هذا اليقين ، بدأ بالمعرفة الحسية ، فوجدها ناقصة خادعة ، فاتجه للعقل ، فرآه غير قادر على البرهنة على كل قضاياه ، إذ منها الفطرية والحدسية ، فاتجه إلى إدراك أكثر يقينية يستند إلى النور الذى يقذفه الله فى عقول البشر وقلوبهم ، أى إلى التصوف .

وأثناء رحلته العقلية ، بدأ بعلم الكلام ، الذى يسعى إلى عقلنة الإيمان ، فوجده لا يؤدى لما يريده من وضع أساس بديهى جلى للمعرفة ، فانتقل للفلسفة ، فوجدها غير موصلة فى معظمها لليقين الذى ينشده ، إذ يمكنك استخدام منهجها فى البرهنة على الصواب والخطأ بنفس الدرجة .

ولم يكن الغزالي متناقضاً فى تجوالاته الفكرية السابقة ، لأنه لم يستخدم البراهين الصوفية فى مجال الفكر ، كما لم يعتمد بالبراهين العقلية فى مجال الكشف ، فقد استخدم كل أداة فى الميدان الخاص بها .

علم الكلام

مقصوده وحاصله ..

من تراثنا

ثم إنى ابتدأت بعلم الكلام ، فحصلته ، وعقلته ، وطالعت كتب المحققين منهم .

وصنفت فيه ما أردت أن أصنف .

فصادفته علماً وفياً بمقصوده ، غير واف بمقصودى .

وإنما مقصوده . حفظ عقيدة أهل السنة ، وحراستها عن تشويش أهل البدعة .

فقد ألقى الله تعالى ، إلى عباده على لسان رسوله عقيدة هى : الحق ، على ما فيه صلاح دينهم ودنياهم ، كما نطق بمعرفته القرآن والأخبار .

ثم ألقى الشيطان فى وساوس المبتدعة أموراً مخالفة للسنة ، فلهجوا بها ، وكادوا يشوشون عقيدة الحق على أهلها .

فأنشأ الله تعالى ، طائفة المتكلمين ، وحرك دواعيهم لنصرة السنة بكلام مرتب ، يكشف عن تلبيسات أهل البدعة المحدثة على خلاف السنة المأثورة ، فمنه نشأ علم الكلام وأهله .

فلقد قام طائفة منهم بما ندبهم الله تعالى إليه ، فأحسنوا الذبَّ عن السنة ، والنضال عن العقيدة المتلقاة بالقبول من النبوة ، والتغيير فى وجه ما أحدث من البدعة .

ولكنهم اعتمدوا فى ذلك على مقدمات تسلموها من خصومهم ، واضطرهم إلى تسليمها : إما التقليد ، أو إجماع الأمة ، أو مجرد القبول من القرآن والأخبار .

وكان أكثر خوضهم فى استخراج مناقضات الخصوم ، ومؤاخذاتهم بلوازم مسلماتهم وهذا قليل النفع فى حق من لا يسلم سوى الضروريات شيئاً أصلا .

فلم يكن الكلام فى حقى كافياً . ولا لدائى الذى كنت أشكوه شافياً .

نعم ، لما نشأت صنعة الكلام ، وكثر الخوض فيه ، وطالت المدة تشوق المتكلمون إلى محاولة الذب عن السنة بالبحث عن حقائق الأمور ، وخاضوا فى البحث عن الجواهر والأعراض وأحكامها ، لكن لما لم يكن ذلك مقصود علمهم ، لم يبلغ كلامهم فيه الغاية القصوى ، فلم يحصل منه ما يمحو بالكلية ظلمات الحيرة ، فى اختلافات الخلق .

ولا أبعد أن يكون قد حصل ذلك لغيرى ، بل لست أشك فى حصول ذلك لطائفة ، ولكن حصولا مشوباً بالتقليد فى بعض الأمور التى ليست من الأوليات .

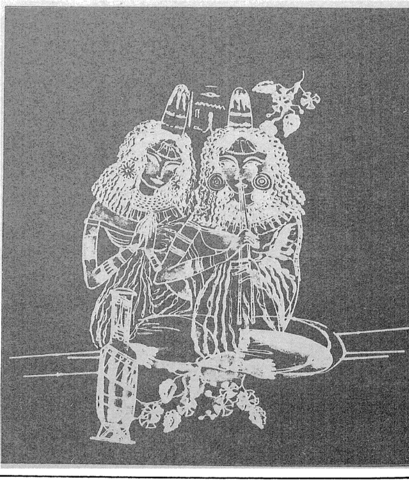
والغرض الآن : حكاية حالى ، لا الانكار على من استشفى به ، فإن أدوية الشفاء تختلف باختلاف الداء ، وكم من دواء ينتفع به مريض ويستضر به آخر ●

يوريبيديس

فى مسرحية (الطروديات) (٤١٥ ق م) للشاعر الإغريقى الشهير يوريبيديس (٤٨٥ - ٤٠٦ ق م) تتحدث أندروماكى زوجة هكتور إلى هيكابى زوجة بريامو س ملك طروادة ، وفى حديثها تتناول واجبات الزوجة الصالحة إزاء زوجها وأولادها فتقول بترجمة إسماعيل البنهاوى

من التراث الغربى

الزوجة الصالحة



اندروماخى : اسمعى يا أم الأولاد ، أنصتى لما سأشرحه جيداً لعلى أدخل على قلبك الطمأنينة .

إنى أقول ، أنه سيان ألا يولد الإنسان أصلا وأن يكون ميتاً والموت أفضل بكثير من حياة بشقاء . فالموتى لا يشعرون بأى ألم بعد ولا يعرفون الحزن ، وإنما ذلك الذى عرف العز ثم وقع فى أيام عصيبة فإنه ليحس روحه شاردة هائمة فى ذكرى الهناء الماضى .

أما الآن فإن ابنتك قد ماتت كما لو كانت لم تر النور مطلقاً فلا تكاد تدرك مأساتها ، فى حين أننى ــ أنا التى كنت أطمح إلى صيت نبيل ــ رغم أننى صادفت حظاً أعلى من أغلب النساء ، فإننى فقدت هنائى فى الحياة . فكل ما يشرف الزوجة من عفة النساء ، حاولت أن أحققه فى بيت هكتور . أولاً سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أولاً ، فإن مجرد تغيبها عن البيت يجلب فى أثره سمعة سيئة ، وهكذا فإنى تخليت عن أية رغبة فى فعل ذلك ، وبقيت دائماً فى بيتى ، كما لم أسمح لدى بالنميمة الخبيثة التى تعشقها النساء . ورضيت بأن يكون لى عقل راجح . لا يحكى إلا الحكاية الصادقة . واحتفظت بلسانى صامتاً وعينى خفنيضة أمام زوجى ، وكنت أعى جيداً متى يجوز لى أن أغلب زوجى ومتى ينبغى على أن أخضع له وهو يغلبنى حتى بلغ صيتى فى ذلك الجيش الآخى ، فكان فى هذا دمارى ، ذلك لأنه ، عندما أخذت أسيرة ، شاء ابن أخيليوس أن يتخذنى زوجاً ، فلزام علىَّ إذن أن أخدم فى بيت قتلة زوجى ، فإذا نحيت حبى لهكتور ، وفتحت قلبى لهذا الزوج الجديد . فلسوف أصبح خائنة للمتوفى ، بينما لو كرهت زوجى وسيدى الجديد ، فإننى سأثير سخطه . ومع أنهم يقولون إن ليلة واحدة جميلة كفيلة بحل عقدة كراهية المرأة لفراش رجل ما ، فإننى ، أنا ، أمقت المرأة التى لا يكاد يموت زوجها الأول حتى تحول حبها بالزواج من ثان مع أنه حتى الفرس ، إذا ما انتزعت من رفيقها ، فلن تحمل النير راضية ، هذا مع أن الحيوانات لا نطق لها ولا إدراك يسعفها ، فهى بطبيعتها أحط من الإنسان.واهكتوراه ! فيك لقيت نعم الزوج الموهوب بالحكمة الوفيرة ، ونبل الأصل والمال ، رجلاً باسلا وصموداً ، وعندما زففتنى من بيت أبى عروساً ، نقية ، كنت أول من جعلت زوجاً من عذريتى هذه . أما الآن ، فقد أخذك الموت ، وأنا ــ إلى هيلاس ــ على وشك أن أبحر ، أسيرة كتب عليها أن تحمل نير الرق .

أوليست ، إذن بوليكسينى الميتة ــ التى عليها تنوحين ــ أقل هما منى ؟ إذ ليس لدى من أمل وهو آخر ملاذ لكل قلب بشرى ، ولا حتى لى أن أخادع نفسى بأحلام النعيم المقبل التى يلذ للمرء مجرد التفكير فيها ●

هذا العالم المصنوع من حولنا

د. محمد حلمى النجدى

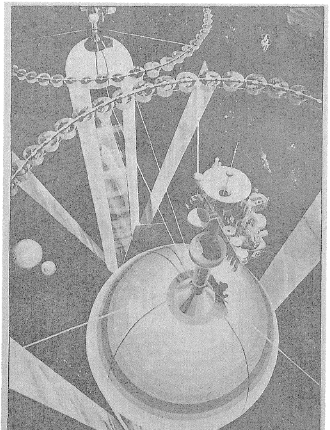
مثل سائر الكائنات الحية فإن الإنسان بحاجة دائمة إلى الطعام والماء يحولهما بداخله إما إلى خلايا جديدة يستعيض بها عما تلف من الخلايا ، وتمكنه فى الوقت نفسه من النمو ، أو يحولها إلى طاقة تمكنه من الحركة وممارسة نشاطاته المختلفة .

ولقد تعلم الإنسان ــ مثل سائر الكائنات ــ أن عليه أن يختزن الغذاء والماء لعدم ضمان توفر مدد دائم من كليهما . ولعل نقطة التحول الرئيسية فى طريقة حياة الإنسان ، والتى جعلته تختلف عن غيره من الكائنات هى اكتشافه كيفية تحويل مكونات البيئة أو تطويعها ليحصل على الطاقة . فأحرق المنتجات العضوية مشعلا النار ، واستغل طاقة الأمواج والرياح فى تسيير السفن وإدارة الطواحين ، ثم تعلم طرق توليد الكهرباء ، وأطلق طاقة الذرة بتحطيمها ، وها هو يسير قدما نحو تطويع طاقة الشمس .

وكنتيجة لذلك كانت الاكتشافات الحضارية المعاصرة ، وقد نتج عن ذلك مشكلات إمداد أعداد البشر الهائلة فى تجمعاتهم السكانية بالغذاء والماء . وإن كان الإنسان قد تعلم أن يحفظ مستلزمات حياته اليومية وأن يطهى طعامه فى أوانٍ من الفخار إلا أنه قد تحول عنه إلى الأوانى المعدنية ربما لسهولة نقلها ، غير أن الإنسان قد جانبه التوفيق فى حالات كثيرة عندما استغل بعض ما اكتشف فى مجال حفظ ونقل وطهى الغذاء قبل أن يتيقن تماما من سلامة تلك الطرق على حياته نفسها . وسوف نستعرض فيما يلى بعض هذه الطرق التى استعملها الإنسان ــ وما زال ــ فى حفظ وطهى غذائه :

أولا النحاس : استخدام النحاس ــ لمدد طويلة ــ كأوان لطهى الطعام ، وإن كان قد قل استخدامه حديثا لصعوبة ذلك لما يطرأ عليه من عمليات تأكسد تؤدى إلى الصدأ وبالتالى ضرورة طلائه . وعلى الرغم من أن النحاس النقى الخالى من الأكاسيد يمكن اعتباره إناءً جيداً لطهى الطعام حيث إنه لا يتفاعل مع معظم مكونات الطعام ولا يذوب فيها إلا أن حفظ النحاس نقيا خاليا من الأكاسيد عملية خاصة فى وجود بعض الأطعمة مثل السكريات أو عصائر الفاكهة المحتوية على الحديد معطيا أكسيد النحاس القاعدى ، وهذه الأكاسيد سهلة الذوبان فى الطعام . وعلى الرغم من أن الإنسان يحتاج يومياً إلى (من ٥ - ١٠) جرامات من أملاح النحاس ، إلا أن تناول كميات أكبر من ذلك له أثر ضار على صحة الإنسان .

فالمعروف أن أيون النحاس يسبب التهاب الأمعاء ويساعد على تكسير ڤيتامين « ب » أيضا كما أنه يقتل بكتيريا الأمعاء ووجودهما ضرورى لسلامة عملية الهضم .





وفى مصر ، النحاس مصدر للتسمم لمدد طويلة نتيجة لاستخدامه فى أوانى الطهى رغم طلائه بالقصدير ، وهو أكثر مقاومة للتآكل بواسطة الطعام ، إلا أن تعرض الإناء لتكرار عمليات الطهى لمرات عديدة فإن سطح النحاس عادة ما كان يتعرض للتفاعل مع الطعام مكونا مركب كربونات النحاس القاعدية الشهيرة بالزنجار ، وعلى وجه العموم فإن استخدام النحاس فى طهى الطعام من الأمور غير المستحبة .

ثانيا : الرصاص :

الرصاص هو واحد من أكثر المعادن « سمية » وله تأثير تراكمى ، وذلك لانخفاض قدرة الجسم على التخلص منه . وقد يتسرب الرصاص إلى جسم إنسان المدينة من عدة مصادر منها :

(أ) الهواء الجوى الذى يحتوى على نسبة من أملاح الرصاص المتطايرة والناتجة عن عادم السيارات .

(ب) من الفواكه والخضروات المعالجة بواسطة مبيدات تحتوى على أملاح الرصاص . وهناك مركب من الرصاص والزرنيخ شائع الاستعمال فى معالجة الفواكه .

(جـ) من خلال أنابيب المياه الرصاصية . وقد بين J. C. Thresh أن أنابيب الرصاص ليست مثالية تماما لنقل المياه ، فيكفى وجود آثار من السليكا لا تتجاوز جزءاً فى المليون فى المياه لمنع تكون طبقة أكسيد الرصاص والتى تتحول جذورها إلى كربونات الرصاص القاعدية ، وهى الطبقة التى تغلف الأنابيب من الداخل وتجعلها مقاومة لتأثير المياه . كما أنه فى بعض الحالات لا تحتوى المياه على كمية الكربونات اللازمة لتكون طبقة الكربونات ، ولذا فإن أكسيد الرصاص يمكن أن ينجرف مع الماء ويصبح الأخير معكرا ، وحتى لو استطاع البعض ملاحظة تغير لون المياه وامتنع عن شربه فإن طعامه الذى تم طهيه باستخدام هذه المياه قد امتص جزءا من الرصاص من هذه المياه .

(د) من تناول أسماك تم صيدها من مياه ملوثة بالرصاص الناتج من إلقاء مخلفات الصناعة أو المدينة بها .

(هـ) من خلال الغذاء المعبأ فى أوان محتوية على عنصر الرصاص . والجدول التالى يبين الحدود المأمونة لتسرب الرصاص إلى جسم الإنسان وكيفية التخلص منها .

	رصاص داخل الجسم		رصاص مفرز
من الطعام	٢٢ مليجرام		٣٠, مليجرام
من الماء	١٠, مليجرام	فضلات	٠٥, مليجرام
من التنفس	٠٨, مليجرام	اختزان الطعام	٠٨, مليجرام
	٤,٠ مليجرام		٤, مليجرام

وعلى الرغم من أن الرصاص ليس أحد العناصر المكونة لجسم الإنسان فإن تجاوز نسبته الحدود الموضحة ـ آنفا ـ بسبب الأنيميا كنتيجة لترسب فوسفات الرصاص على سطح كريات الدم مما يجعل جدار الأخيرة أكثر قابلية للتكسير .

ثالثا : الزرنيخ :

حدث فى عام ١٩٠٠ ، أن أصيب حوالى ستة آلاف شخص من مقاطعة يوركشاير بحالات حادة من التسمم ، نتج عنها ٧٠ حالة وفاة محققة ، وبالتحقيق فى الأمر اتضح أن السكر بالولاية يحتوى على نسبة عالية من أملاح الزرنيخ نتجت عن استخدام حمض كبريتيك محضر من بيريت محتوى على الزرنيخ فى تنقية السكر . وإن كان قد تم اتخاذ جميع الاحتياطات لتلافى التلوث إلا أن الزرنيخ يمكن أن يتسرب إلى الطعام من خلال استخدام زرنيخات الرصاص الحامضية . أو القاعدية $HASO_4$ Pb $Pb_3(ASO_4)_2$ /or والأولى تحتوى على ٣٠ ٪ AS_2O_5 والأخيرة تحتوى على ٢ ٪ من الأكسيد نفسه كمبيد حشرى فى بعض زراعات الفاكهة .

وعلى الرغم من أن هذا الاحتمال قليل حيث يمكن التخلص من أملاح الزرنيخ لتحول المبيد فى وجود الماء إلى $5pb_3(ASO_4)_2$ $_{3h2}o$. 3 pb_4 pb oh ($(Aso4)_3$ 4 H_3 Aso4) وهذا الحامض قابل للذوبان فى الماء وقد يتسرب للتربة حاملا الأخيرة كمادة سامة للكثير من المحاصيل . وعموما فإن نسبة الزرنيخ المسموح بها فى الأطعمة يفترض ألا تتجاوز ٠١, مم/رطل للأطعمة الصلبة (١,٤ جزء فى المليون) ؟ ٠١, جم/جالون (١٤,. جزء فى المليون) فى الأطعمة السائلة ●

العودة للجذور

قمبيز والإسكندر ونبوءة آمون

د. أحمد عتمان

آمون – كما ورد فى الموسوعة المصرية – هو أحد المعبودات الثمانية التى اعتبرها المصريون القدامى منذ عصورهم المبكرة المخلوقات المقدسة الأولى، حيث ظهرت للوجود على التل الأزلى عندما انحسرت عنه مياه الفيضان اللا نهائى. وكانت هذه المعبودات الثمانية مكونة من أربعة ذكور وأربع إناث. أما آمون وزوجته آمونت فكانا يمثلان القوة الخفية؛ فاسم آمون يعنى «غير المرئى» أو «الذى لا يمكن رؤيته». وفى بعض الأناشيد يسميه المصريون «الخفى على أبنائه» أو «الخفى على الآلهة والبشر». ويعتقد أن هذه التسمية تشير إلى غروب الشمس وصلة هذا الإله بها.

واختار حكام طيبة الذين انتصروا على ملوك الأسرة العاشرة (٢١٣٣ – ٢٠٥٢ ق م) وكونوا أسرة جديدة، اختاروا آمون ليكون المعبود الرئيسى للدولة المتحدة، وجعلوا من طيبة العاصمة، وشيدوا فيها معبد الكرنك. وازدادت قوة آمون عندما اعتبره المصريون معينهم الرئيسى فى صد الهكسوس، ومن ثم صار آمون إله الإمبراطورية المصرية، واستحق أن يلقب «ملك الآلهة». بيد أن عبادة آمون قد أصيبت بهزة عنيفة على يد اخناتون أول من بشر بالتوحيد. ولكنه – أى آمون – استعاد نفوذه فى عصر الأسرتين التاسعة عشر (١٣١٤ – ١١٩٥ ق. م) والعشرين (١١٩٥ – ١٠٨٠ ق. م).

ولا أدل على امتداد نفوذ آمون من أنه شمل الصحراء، ووصل إلى الواحات، فمعبد آمون فى سيوة اكتسب شهرة واسعة، وتوافد عليه الزائرون من كل صوب حيث أن نبوءته قد اجتذبت المصريين والأجانب، كما فازت عبادته بمركز الصدارة فى السودان القديم. وهناك كانت (نباتا) المركز الرئيسى لهذه العبادة. وفى عام ٦٦٤ ق. م غزا الأشوريون مصر، وهدموا طيبة، وأصيبت سمعة آمون بنكسة، وانصرف عنه الناس إلى أوزوريس.

وجدير بالذكر أن واحة سيوة كانت تسمى أيضاً – «واحة آمون»، وهى أقرب الواحات المصرية الخمس إلى حدود ليبيا، وهى أيضاً أقربها إلى البحر الأبيض المتوسط، على أن أهم طريق يربط بينها وبين بقية البلدان كان وما يزال حتى الآن هو ذلك الدرب الذى يصل ما بينها وبين مرسى مطروح. فهذا هو الطريق الذى سلكه من أراد زيارة هذه الواحة فى العصور القديمة كما فعل الإسكندر الأكبر عندما ذهب إليها عام ٣٣٢ ق. م. ولكن ينبغى أن نتذكر أن معرفة الإغريق بنبوءة آمون فى سيوة أقدم من ذلك التاريخ بكثير. إذ عرفها الإغريق منذ القرن السابع ق. م أى منذ تأسيس مستعمرة (قورينى) بليبيا، فمنذ ذلك الحين ونبوءة آمون فى سيوة كانت موضع اهتمام الإغريق إذ أصبحت تنافس مراكز النبوءات الإغريقية نفسها أى (دلفى) (مركز نبوءة أبوللو) ودودونى (مركز نبوءة زيوس)، ولقد عرف نبوءة آمون فى سيوة كثير من الشعراء والكتاب الإغريق مثل الشاعر الغنائى بنداروس (٥٢٢ – ٤٤٢ ق. م)، وأبى التاريخ هيرودوتوس (٤٨٠ – ٤٢٥ ق. م). واستشارها قواد عسكريون من مشاهير الإغريق مثل كيمون وليساندروس.

وعرفت بلاد الإغريق نوعاً من الآنية الفخارية ينسب إلى الإله آمون ويسمى AMMONIS. وأقيمت احتفالات عامة لهذا الإله ببلاد الإغريق حيث كانت عبادته قد وصلت إلى (أتيكا) فتكونت جمعيات دينية متخصصة فى هذه العبادات وتحمل اسم Thiasotai. وارتبطت عبادته بعبادة البطل الإغريقى أمفياروس، وذلك فى منطقة أوروبوس بأتيكا. كما كان آمون واحداً من أفراد أسرة الآلهة المصرية التى أقيمت لها عبادة فى جزيرة ديلوس. ولقد صور الإغريق آمون برأس زيوس رب الأرباب الإغريق، مع إضافة قرون كبش ملتوية إليها. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن أقدم أثر قائم فى واحة سيوة الآن هو معبد الإله آمون المشيد بالحجر فوق صخرة اغورمى إذ أنه يرجع إلى أيام أمازيس من ملوك الأسرة السادسة والعشرين (٦٦٣ – ٥٢٥ ق. م) وهو المعبد الذى زاره الإسكندر الأكبر ووقف فى هيكله يستمع إلى رد الإله آمون على أسئلته ولاسيما أنه كان حريصاً على أن يكتسب لقب (ابن الإله آمون) باعتبار أن آمون هو الذى يقابل زيوس لدى الإغريق. وكان هذا اللقب: ابن آمون كفيلاً بأن يكسب شعوب الشرق إلى صف هذا العاهل المقدونى.

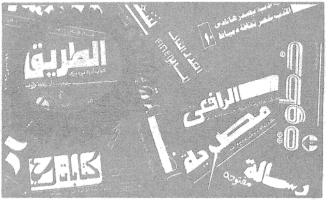
ومن أشهر ما يحفظه التاريخ عن واحة سيوة تلك القصة التى رواها هيرودوتوس عن الجيش الذى أرسله قمبيز (٥٢٥ ق. م) للقضاء على كهنة آمون ومعبدهم، إذ خرج الجيش من طيبة (الأقصر) إلى واحة الخارجة ثم ترك الخارجة فى طريقه إلى سيوة التى لم يبلغها قط ولم يعد أحد إلى الوراء إذ ابتلعته رمال الصحراء، ولم يعثر أحد على أثر له حتى يومنا هذا. وسئل كهنة سيوة عن ذلك الجيش فردت نبوءة الإله أن آمون قد انتقم ممن أرادوا تحطيم معبده، إذ أرسل عليهم ريحاً عاتية فردمتهم تحت الرمال.

ولقد تناول هيرودوتوس حملة قمبيز على الواحات فى الكتاب الثالث، الفقرة السادسة والعشرين من تواريخه فيقول: –

«وعن الذين أرسلوا من القوات ليشنوا حملة على الأمونيين (أى أتباع آمون) فإنهم انطلقوا من طيبة بصاحبة مرشدين. ومعروف أنهم وصلوا إلى مدينة أواسيس (يعنى الواحا الخارجة) وهى مسافة تستغرق سبعة أيام من طيبة عبر الصحراء الرملية، ويسمى هذا المكان فى اللغة الإغريقية «جزيرة المباركين» أى الجنة. إلى هذا الحد يقال إن الجيش قد وصل. بعد ذلك، فإنه، فيما عدا الأمونيين أنفسهم، ومن سمعوا القصة منهم لا يمكن لأى إنسان أن يقول شيئاً عنهم لأنهم لم يصلوا إلى الأمونيين، ولم يعودوا إلى الخلف. وهذا ما يرويه الأمونيون أنفسهم»: –

«عندما كان الفارسيون يعبرون الرمال من الأواسيس (الواحات الخارجة) ليهاجموهم، وكانوا فى منتصف المسافة بين وطنهم والأواسيس، وبينما كانوا يتناولون طعام إفطارهم هبت ريح قوية وعنيفة من الجنوب دفنتهم تحت جبال الرمال التى جرفتها، وبهذه الطريقة اختفوا. هذه هى القصة الأمونية عن مصير هذه الحملة» ●

انتاج تحت الأضواء



ميوز

شمس الدين موسى

وصل إلى سكرتارية تحرير المجلة ضمن ما وصل اليها فى الأسبوع الماضى النشرة الأدبية والثقافية ميوز ـ وهى إحدى النشرات التى يعنى بتحريرها مجموعة من شباب الأدباء بالقليوبية عن نادى الشبان المسلمين بمدينة طوخ .

والعدد الجديد من « ميوز » يعنى بصفة خاصة بتقديم صورة كاملة عما حدث بالقليوبية منذ أسابيع قليلة ، حيث اهتمت محافظة القليوبية ، وجامعة بنها الفنية بعقد مؤتمر علمى ومهرجان ثقافى عن العالم العلامة أديب عصره « أبو العباس أحمد القلقشندى » صاحب صبح الأعشى ، الذى ولد بإحدى قرى مدينة طوخ وهى قرية قرقشندة ، التى لا تزال موجودة إلى الآن ، وذاع صيتها بعد أن ذاع صيت إبنها الأديب فى كل الأنحاء ، بمؤلفاته التى نالت إعجاب واهتمامها الأجيال فى كل العصور .

وجدير بالذكر أن النشرة الأدبية ميوز قد حملت إلى القارىء الكثير مما دار فى المهرجان من مناقشات وندوات ، مع عرض بحثين من البحوث التى نوقشت فى المؤتمر ، وهما بحث الشاعر والكاتب يسرى العزب « بعنوان القلقشندى أديباً وبحث والدكتور عبد القادر البحراوى بعنوان « التصوف فى عصر القلقشندى .

وقد تعرض يسرى العزب فى بحثه للحس النقدى او الوعى الفكرى الناضج الذى برز فى المؤلف الشهير » صبح الأعشى فى صناعة الإنشا والذى كان إرهاصاً لما حوته رسالته « حلية الفضل والكرم فى المفاضلة بين السيف والقلم » ، وهى الرسالة التى أعدها القلقشندى قبل أن يكتب كتابه الشهير « صبح الأعشى » بعشرين عاماً على الأقل ، فضلاً عما ورد من شروح للقصيدة الشعرية فيما صدر له وعمره لم يتجاوز الخامسة والثلاثين بعنوان « المقامة الدرية فى المناقب البدرية » قبل إصدار صبح الأعشى بخمس سنوات . . . فلقد حملت تلك الأعمال خلاصة رؤية القلقشندى الأدبية ـ كما يقول يسرى العزب ـ والواعية بطبيعة صناعة الأدب والنقد فى أكثر من موضع منها .

ويعرض يسرى العزب «الشروط الأساسية فى رأى القلقشندى والتى يجب توافرها فى الكاتب فى الآتى :

- شرط المعايشة للواقع ، الذى يوفر الخبرة الحياتية ، التى يسببها «حسن المعاشرة» .
- الخبرة الاطلاعية ـ وهى ما تنمى شخصية الكاتب وموهبته أو تتمثل فى الثقافة ومعرفة علوم العصر وفنونه المختلفة ، مع معرفة باللغات الأخرى .
- الثقافة العلمية ـ وتتمثل فى عصر القلقشندى فى فنون الخط العربى ، ومعرفة أصوله .

وعلى هذا نرى أن تلك الشروط التى رأى القلقشندى أنها ضرورية للكاتب هى الشروط نفسها فى الوقت الحالى ، باستثناء الشرط الأخير بعد تقدم علوم الطباعة وفنونها فى عصرنا الحديث .

ولقد اختص البحث الثانى الذى قدمته «ميوز» بقضية التصوف فى عصر القلقشندى ، وهو البحث المقدم من الدكتور عبد القادر البحراوى ، الذى حدد طبيعة عصر القلقشندى ، الذى عنى فيه الحكام بإحياء التصوف من خلال إنشائهم للعديد من الخوانك «جمع خانقاة» ، وهى الأماكن التى أعدت للعبادة والعلم ، والتى كانت منتشرة فى كل أنحاء مصر والقاهرة . فلقد كان العصر يعطى للتصوف أكبر مساحة باعتباره أكثر جوانب الحياة الدينية قبولاً من الناس ، وأوسعها إنتشاراً . وأرجع د. عبد القادر البحراوى ذلك لطبيعة نظام الحكم ، التى كانت تقوم على الظلم بعد أن استأثر المماليك بالحكم والسلطة ، وأبعدوا كل من كان من أصول مصرية أو عربية ، فلم يتول المناصب العسكرية او الوظيفية مثل شئون الإدارة والمال إلا الأجانب من الأتراك والمماليك واليهود ، ؛ والمصريين من غير المسلمين ، حيث اختص الأقباط بوظيفة جباية الضرائب والمال والصرافة . وكان لكل ذلك أثره فى شيوع الشعور بالظلم لدى المصريين ، مما ساعد على انتشار روح الزهد والتصوف بغية الظفر بالعدل فى الحياة الروحية ، التى أقاموا لهم فيها دولة باطنية لها مراتب ومنازل ودرجات خاصة بها . وما يؤكد ذلك فى رأى صاحب البحث ، أن شيوخ التصوف فى ذلك العصر كانوا من العرب والمصريين الخلص ، خلاف العصور السابقة عليه ، وما ساعد على ذلك ـ أيضاً ـ انتشار الرذيلة بين جماهير مصر والقاهرة الذين غرقوا فى المباذل وشرب الخمور ، وتعاطى المخدرات ، وما صاحب ذلك من مجون وشذوذ . وبذلك أعطى بحث الدكتور عبد القادر البحراوى فكرة كاملة عن الوضع الاجتماعى لسكان مصر والقاهرة فى الفترة التى تنازعت السلطة عليهم ، أكثر من قوة ، بعد أن تحولت مصر من أيدى ، المماليك الأتراك إلى أيدى المماليك الجراكسة . ولقد احتوى عدد ميوز ـ أيضاً ـ على قصة قصيرة ، وعدة قصائد لشعراء من تونس والعراق ، وقصيدة للشاعر المصرى على أبى بكر العسال الذى يعيش فى بنها ، وهى قصيدة غنائية يقول فيها :

اسقنى
قلت لها
قالت تمهل
إن خمرى فى فمى أشهى وأجمل
والصبابة فى عيونى الآن تخجل
اسقنى
لا تخجلى منى وهات
كأس حب تبعث النشوى بذاتى
يا رفيق الروح يا أنس الحياة
قالت اشرب

. . . . .

اسبحى
فى عالمى
إنى سبحتُ
وارتشفت الحب من فيك
انتشيت
واعذرينى!!!
إننى فيك انتهيت .

والقصيدة غنائية تعتمد على الإيقاع والقافية ، وهى تنتمى إلى الشعر التقليدى أكثر من انتمائها إلى الشعر الحديث ، مثل بقية القصائد التى نشرت بالعدد « ميوز » ، التى نرجو فى الأعداد القادمة منها أن تجد القصيدة الحديثة أو العامية لها مكاناً على صفحاتها ، خاصة وأن المحرر قد اعتنى بإيجاد مساحات للكاريكاتير والإعلان ، رغم أن صفحاتها قليلة ●

مناقشات

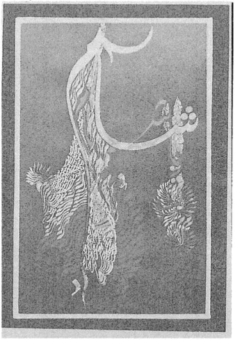
حول ملامح الأدب الإسلامي

يحياوى رشيد

الخاطرة ذات اللغة الإنفعالية التى كتبها الأستاذ فائق زهران من المنصورة فى العدد الثالث عشر (٣٠ - ٤ - ٨٥) تعليقاً على ما كتبه الأستاذ شمس الدين موسى . تثير القارىء فعلاً إلى مناقشتها . فهى خاطرة تهيم فى الحقيقة وسط جمل وتعابير فضفاضة تحتاج لضبط المصطلحات والمفاهيم التى تقوم عليها . وأكتفى هنا بالإشارة إلى الخلط الذى وقع فى بعض تلك المفاهيم والعبارات .

إن فائق زهران يدعو إلى أدب إسلامى يلتزم بتعاليم الرسول . وهنا خلط . فمن تعاليم الرسول ما يتعلق بممارسة العبادات . فهل يعنى ذلك أن على الأدب الإسلامى المفترض أن يلتزم بدوره فى ممارسة العبادات !؟. ثم إن هناكتعاليم الرسول وهنا تعاليم الله . ومن تعاليم الرسول ما هو توضيح أو شرح لما ورد فى كتاب الله ، ومنها ما هو اجتهاد من الرسول . فبأي تعاليم يلتزم هذا الأدب ؟ ألا يرى الأستاذ أنه قد يكون من أقصى درجات الإيمان فى الالتزام بالتعاليم أن يعلن الشمر عن انتفائه مادام الرسول فضل عليه القيح ؟ وهذا الأدب الإسلامى ــ بالنسبة لصاحب التعليق ــ يعبر عن خلجات وطموح الإنسان . وهذا وصف فضفاض إذ يسهل القول بأن أى أدب يعبر عن طموح وخلجات الإنسان . أىّ إنسان .

ثم إن هذا الأدب الإسلامى يخاطب الغرائز السامية . وهذا تعبير يحمد أيضاً لصاحبه . لأنه كشف فيه عن تناقضاته . فهو يتهم إحسان عبد القدوس بكونه يخاطب الغرائز وإذا هو يدعو فى الوقت نفسه إلى أدب يخاطب الغرائز . والفرق أنها سامية . ومعلوم أن



الغريزة الجنسية عند فرويد هى أسمى الغرائز ، بل أعمقها . ويسميها الغريزة العميقة ويضعها على رأس غرائز الحياة . فهل يتبنى صاحب المقال هذا الفهم أم له فهم آخر مغاير . فكان عليه فى الحالة الأخيرة أن يضبط المصطلح .

إن النموذج الذي يفاخر به فائق زهران هو قصة « يوسف » الواردة فى القرآن الكريم فهى عظيمة ورائعة . إن هذه المفاخرة تكشف ــ أيضا ــ عن تناقض فى التصور . فقصة « يوسف » قصة دينية وردت فى كتاب مقدس . ونحن هنا أمام إبداع حاضر ينتجه الناس . فكيف نقابل بين ما ينتجه الناس وما ليس بإمكانهم إنتاجه . ألا يدعونا الخطاب الضمنى فى هذه العبارة أن تكون أقصى غايتنا محاكاة ما ورد فى القرآن للإتيان بمثله لأجل أن يستقيم تفكيرنا وينسجم أدبنا . كيف نحاكيه لنأتى بمثله وذلك غير مستطاع بدليل مضمون قوله تعالى أنه حتى لو اجتمع الإنس والجان على أن يأتوا ولو بآية من آياته لما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . وكانت قضية إعجاز القرآن من محاور النقد العربى فاختلف النقاد فى تفسير الإعجاز وقال بعضهم بالصرفة . كيف يتغافل صاحب المقال عن الفرق بين خصوصية الإبداع فى القرآن كنص دينى وخصوصية الإبداع فى الأدب كنصوص بشرية . ألا يتناقض ذلك مع التصور الذى يتبنى الدفاع عنه .

وأخيراً وليس آخراً ، نقول لصاحب المقال وهو فى غمرة دفاعه عن التراث من منطلقاته تلك ، بأن يراجع جانباً من جوانبه ذات الأهمية البالغة ، وهو لغة التراث نفسها . فلعله يتفادى الوقوع فى بعض الأخطاء ، فلا ينصب ما كان يجب رفعه فى قوله : « ونحن والحمد لله عندنا زادا فكرياً » والصحيح : عندنا زاد فكري . . ●

سلبيات .. فى حركة الإصدارات الأدبية بالأقاليم

سمير الفيل

أتابع بانتظام ، وبلهفة يشوبها التوجس ــ مخافة التوقف بعد إصدار الأعداد الأولى ــ معظم المطبوعات الأدبية التى تصدر عن أقاليم مصر ، سواء أكانت تصدر بطريقة الماستر ، أو بالمطبعة .

وأعتقد أن هذه المجلات التى تصدر عن تجمعات أدبية مستقلة مثل « نهار » بالمنصورة أو « الأدباتى » ببورسعيد ، و« أوتار » بالسويس ، أو تلك التى تصدر عن جهات رسمية مثل « الرافعى » بالغربية و « أقلام » فى كل من أسوان وسوهاج ، و « إشراقة » فى كفر الشيخ ، و « الكلمة الجديدة » فى السويس ، و « عكاظ » و « نادى القصة » بالإسكندرية و « شعاع » بالمنيا ، و « رواد » بدمياط . . وغيرها من التجارب الفقيرة الإخراج ، والمحدودة التوزيع ، والتى تتداول بالبريد أو عن طريق مندوبين للتوزيع (متطوعين !) . قد أفرزت جيلا يتعاطى الأدب سراً ، ولكنه يحارب فى بسالة ويتحرك فى صلابة من أجل أن تصل كلمته إلى الملتقى .

لكن ما يحدث أن المتلقى الفعلى لهذه الدوريات هو أديب آخر ؛ أى أن الدائرة مفرغة ، وحدود «الماستر» لا تتيح غير خمسمائة نسخة أو الضعف على أحسن تقدير .

وهذه ليست قضيتنا ، بل أن المشكلة الحقيقية التى غابت عن الزميل (محمد صادق) فى مقاله «بين أدباء الأقاليم وصحافة المظاليم» والتى نشرت بمجلة مواقف الوليدة ، والصادرة عن بنى سويف فى اتهامه لصحفيى القاهرة بمحاربة التجارب الناجحة فى أقاليم مصر ، لتظل الأضواء مسلطة عليهم تفتقر إلى رؤية متكاملة تربط الخاص بالعام ، وتخرج من إسار الأزمة الفردية إلى تفهم المناخ الثقافى العام الذى يؤطر كافة مظاهر حياتنا الأدبية والفنية .

فبالرغم من اتفاقى مع الزميل شمس الدين موسى فى رده على كاتب المقال وطرحه فكرة أن العمل الجيد يفرض نفسه دون عقبات جغرافية ، إلا أن هذا الرأى ليس صحيحا على الإطلاق ، فقد نفهم منه دفاعا عن المحاور الأدبية التى تحكم حتى لحظتنا هذه عملية النشر ، خاصة أن المناخ الثقافى السائد الذى سمح لأمل دنقل ويحيى الطاهر عبد الله والأبنودى وسيد حجاب بالتواجد والتألق والانتشار ، هو نفسه الذى اغتال كتابا آخرين ليسوا بأقل جودة ، فسقطوا فى منتصف الطريق ، ولأكتف بيوسف القط فى دمياط ، ومحمد حافظ رجب بالإسكندرية !

وعودة إلى حركة الإصدارات النشطة فى الأقاليم والتى اعتبرها دليل صحة وتعديل للمسار الخاطىء الذى ظل يحاصر الأدب الجاد فى مدن مصر وقراها ليقدم بديلين لا ثالث لهما : (إما النزوح إلى العاصمة ، أو التوقف والشلل التام بعد يأس له ما يبرره) . . فإنها خروج وقتى من أزمة النشر ، حيث تبرز ملامح سلبية يمكن أن نوجزها فى الآتى :



أولا ــ تبدأ هذه المجلات الأدبية حوارها مع العاصمة بإطلاق النار تارة ، وباتهامها بكل نقائص الدنيا تارة أخرى ، ولنقرأ الافتتاحيات بتمعن لنتأكد من التوجه الخاطىء الذى يريد اعترافا فوريا بالأصالة . وكأن كل هذه الأقلام تكتب من أجل أن تنال (إعترافاً) بالتفرد يأتيها من القاهرة . هذا الأسلوب له بالطبع دوافعه ، ومن اليسير البحث عن جذوره ، لكنه يؤدى فى النهاية إلى أن تظل تلك الإصدارات فى موقف الاستجداء أو التحدى ، فى حين أن الحركة الصحيحة ينبغى أن توجه لتعميق حركة أدبية راسخة لها سماتها المحددة .

ثانيا ــ غيبة التيار النقدى الذى يواكب الإبداع الأدبى ، وهذا يؤدى إلى اختلال الحركة الأدبية ، حيث لا يتم تجذير ملامح خاصة بذلك الإبداع فى تربة الواقع ، وبالتالى تنتفى قيمة ضرورية ، ونعنى بها تحليل وتقييم موضوعى للإبداع الأدبى بهدف التعريف به ، وتطويره إلى الأفضل .

ثالثا ــ عدم وجود صف ثانٍ من الكوادر الفنية مما يؤدى إلى تدهور الإصدار الأدبى بهجرة الأقلام الجديدة إلى العاصمة وانقطاعها عن المشاركة فى الحركة الأم . وقد حدث هذا بالفعل لنا فى دمياط حين تعثرت (عروس الشمال) برحيل الأدباء الشبان : (محمد الشربينى ، أحمد عبد الرازق أبو العلا ، مجدى الجلاد) !

رابعا ــ تفتقر الإصدارات الأدبية بالأقاليم ــ وطبعا للقاعدة استثناءاتها ــ لخط فكرى محدد تدافع عنه ، وتعمقه من خلال الإبداعات المطروحة على صفحاتها . ولا أقصد بذلك نوعا من التوحد الذى يحيل الأدب إلى قوالب مصبوبة ، بل ذلك التقارب الفكرى الذى لا يهمل الصراع من خلال المنتوج الأدبى .

خامساً ــ الصراع الأزلى بين المبدعين ــ الراغبين فى الاستقلالية ــ وبين الجهاز الإدارى ــ الحذر بحكم وظيفته ــ مما يجعل الكثير من الإصدارات عرضة للتوقف .

سادساً ــ سوء حالة الطباعة ، وتردى الإخراج الفنى ــ وإن كانت هذه ظاهرة شكلية ــ مما يؤدى إلى عزوف الكثيرين عن متابعة الإنتاج المطروح على الساحة .

سابعاً ــ تكرار الأسماء المشاركة فى التحرير خلال الإصدار ذاته ، مما يعطى انطباعا بالشللية أو بنضوب المواهب فى الإقليم .

ثامنا ــ عدم وجود خطة متكاملة للتوزيع ، وهذه عقبة أساسية ولابد لها من حل فورى . كل هذه السلبيات لا تقلل من قيمة الجهد المبذول ، ولا تشكك فى نبل المقصد ولكن ما أردته هو أن أبلور تلك السلبيات التى يمكن بمزيد من الخبرة ، وبشىء من الوعى تجاوزها ، والتغلب على مسبباتها ، لأن الثقافة الوطنية الجادة لن تزدهر إلا بازدهار المواقع الثقافية المتناثرة على طول وعرض الدلتا والوادى !●

ثقافة

الشعر في الوادي الجديد

هل يتحقق حلم أستاذ الزراعة في إنشاء مدينة الشعراء والأدباء

أحمد فضل شبلول

نصف مساحة مصر إلا قليلاً تشغلها محافظة الوادي الجديد ، ٤٥٨٠٠٠ كم٢ أي بنسبة ٤٥,٨٪ من مساحة جمهوريتنا على وجه التحديد .

فإذا كانت هناك رغبة حقيقية في الخروج من الأزمات الاقتصادية والسكانية والعمرانية ، فعلينا الاتجاه فورا إلى هذه المساحات الشاسعة من أرض مصر التي حباها الله من سحر الطبيعة والجمال والهدوء والنقاء الكثير والكثير ، بالإضافة إلى وجود آبار وعيون المياه المعدنية التي تتدفق بقوة واندفاع معلنة عن وجودها ورافعة نداءها للمسئولين كي يتعطفوا وينظروا إليها بعين الحب والاهتمام ، وهذا ما يحاول أن يفعله الآن محافظها أستاذ الزراعة الدكتور فاروق التلاوي .

على أن زيارتي للوادي الجديد لم تكن بهدف الكتابة عن مستقبل مصر الذي أراه متمثلا في هذا الوادي ، فلهذا متخصصون أكثر مني كفاية وعلما ، ولكن كانت زيارة للتعرف على الوجود الأدبي والشعري هناك .

وقد حضرت أمسيتين شعريتين بالخارجة (عاصمة الوادي) صحبني فيهما أدباء وشعراء الإسكندرية المستشار فوزي عبد القادر الميلادي — عبد العليم القباني — وأحمد السمره .

عقدت الأمسية الأولى بمركز الإعلام بالمحافظة وحضرها إلى جانب محافظها ومدير مديرية ثقافتها الأستاذ إبراهيم خليل ، عدد غير قليل من القيادات الشعبية والتنفيذية بالمحافظة إلى جانب الشعراء والأدباء وعدد من الجمهور ، وعقدت الأمسية الثانية بقصر ثقافة الخارجة وحضرها عدد ضئيل جدا من الشعراء .

وقد استمعت إلى ست عشرة قصيدة وقصتين ، وكنت أتوقع من شعراء وأدباء الوادي أن يكونوا في تجاربهم الشعرية والقصصية أكثر تعبيرا عن الهدوء والاتساع والامتداد وتمازج اللونين الأخضر والأصفر في ألفة ومودة رائعة وعن الصفاء والنقاء اللذين تاها منا في زحام مدننا الكبرى .

كنت أتوقع أن أرى وأن أشم في تجاربهم البكر تلك البكارة الأدبية وتلك التعبيرات التي لم يفض عذريتها ضجيج وازدحام وهموم المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية والجيزة وبور سعيد . ولكني وجدت أنهم يتعاملون مع الشعر والقصة بنفس الرؤية وبنفس القاموس الذي يتعامل به شعراء وقصاصو الأقاليم والمدن الأخرى الغارقة في مشاكلها اليومية وازدحامها وفقدان الإنسان لذاته وألفته مع الآخرين حتى مع أهل منزله .

وليس معنى ذلك أنني أنكر على أدباء وشعراء الوادي الجديد همومهم ومشاكلهم ومعاناتهم ولكنني أكاد أجزم أنهم يعيشون في مناخ صحي ويتنسمون هواء نظيفا ولم تزل تلك الحميمية في العلاقات الأسرية وعلاقات الجيرة هي القانون أو العرف المسيطر على تعاملهم اليومي ، وهذا ما لمسته بنفسي خلال تلك الأيام الثلاثة التي قضيتها هناك (من ٢١ إلى ٢٤ ابريل) .

وإذا كان التأثر الواضح بشعر الرائد الكبير صلاح عبد الصبور قد لمسته في قصائدِ كل من : وجدي هنادي — أحمد مسعود — صلاح أحمد السيد ، فإن تقليدية الشكل العمودي (معنى ومبنى) كانت هي المسيطرة على قصائد كل من : قدري عبد العزيز — رشاد كرار — صلاح سنوسي ، بينما انزلق عدد كبير من الشعراء الآخرين إلى أخطار الوزن واللغة وإدخال الفاظ أو كلمات عامية في قصائدهم الفصحى مثل : ناصر محسب — حمدي عمر — رأفت فتحي — نبيل ألفاظ — عمر عابدين ، ويمكن لهؤلاء الاستفادة من وجود زملائهم الشعراء رشاد عسقلان — قدري عبد العزيز — رشاد كرار ، على أن يتحمس هؤلاء الثلاثة لتوجيه زملائهم وإعطائهم بعض وقتهم إذا رغبوا في نهضة أدبية حقيقية بالوادي .

على كلٍّ هذه بدايات مبشرة جدا تنبيء عن إصرار الوادي الجديد في ملاحقة المسيرة الأدبية والشعرية في بقية محافظات مصر ، ولكن أتمنى أن يواكب هذا الإصرار إصرار من نوع آخر يتمثل في المحافظة على روح الوادي واستلهامها في أعمال الأدباء والشعراء حتى لا تتشابه الإنتاجات الأدبية وتختلط الإبداعات .

ولكن تبقى هناك شكوى دائمة لدى أدباء الوادي وهي تنبع من إحساسهم بالابتعاد عما تموج وتزخر به حياتنا الأدبية والشعرية في المحافظات التي تتمتع بقسط وفير من الاقتراب من وسائل المواصلات المختلفة التي تتيح لأدبائها وشعرائها حرية التحرك والانتقال من مكان إلى آخر ومن المشاركة في الندوات والأمسيات المختلفة ، كما تنبع شكواهم أيضا من عدم وصول المجلات الأدبية والثقافية بانتظام مثل مجلة إبداع والقاهرة وبعض المجلات العربية (وقد قيل لي إن مجلة «إبداع» انقطعت عن الوصول إليهم تماما في الشهور الأخيرة) . حتى إن الجرائد اليومية لا تكاد تصل إليهم بالقدر الكافي (ظهرا) حتى تعود مرة أخرى بعد سويعات إلى مدينة أسيوط التي تبتعد عن الخارجة حوالي ٣٥٠ كم ، وقد لمست ذلك بنفسي عندما ذهبت إلى منفذ التوزيع الوحيد بالمدينة .

ويكفي أن نعرف أن الإرسال التلفزيوني دخل المحافظة منذ ما يقرب من سنة ونصف فقط ، وأنه ليست هناك أية نشرات دورية أو غير دورية ثقافية أو أدبية تصدر بالمحافظة اللهم إلا نشرات الماستر التي تطبع في أسيوط أو القاهرة والتي في العادة لا تصدر إلا مرة واحدة فقط ثم تتوقف كما حدث مع نشرة «واحة الشعر» و «الوادي الجديد» اللتين صدرتا عن قصر الثقافة .

ولكن على الرغم من هذا فإنني أعتقد أن المستقبل سيحمل بشرى طيبة لأدباء وشعراء الوادي إذا تحقق حلم أو أمل محافظها د. فاروق التلاوي في إنشاء مدينة كاملة للأدباء والشعراء بالودى .

ففي كلمته التي ألقاها عقب الانتهاء من إلقاء قصائد الأمسية الأولى أعلن د. التلاوي أنه على أتم الاستعداد للتعاون في إنشاء مدينة للشعراء والأدباء والكتاب المصريين والعرب والأجانب أيضا ، إذا شاركت هيئة عربية أو عالمية في تمويل هذا المشروع الضخم ، مع موافقته المبدئية على إعطاء الأرض بالمجان إذا فكرت هيئة ما في هذا المشروع غير المسبوق في الشرق الأوسط .

وحقيقة فإن المناخ الصحي والجفاف الذي يتخلل الهواء هناك ، بالإضافة إلى عمر الوادي الذي يمتد بواحاته الثلاث (الخارجة — الداخلة — الفرافرة) إلى حوالي خمسة آلاف عام قبل الميلاد وبالإضافة إلى توافر المياه المعدنية المتدفقة من العيون والآبار الشافية — بإذن الله — لكثير من أمراض البرد والحساسية والآلام الروماتيزمية فضلا عن نقاء شعب الوادي وصفاء قلبه كل هذا وغيره يُعد من أهم عوامل الجذب الأدبي والثقافي والسياحي للوادي .

فهل سيتحقق حلم أستاذ الزراعة د. التلاوي في إنشاء هذه المدينة (الفاضلة) بالوادي الجديد ؟ إننا نحلم معه بذلك ●

حوار مع القارئ

تتوالى رسائل الأصدقاء مؤكدةً تلك الصلة الوثيقة التى توطدت جذورها عبر خمسة عشر عدداً ـ هى عمر هذه المجلة ـ بين « القاهرة » وأصدقائها ، حاملةً فى ثناياها كل ما يعتمل فى نفوس القراء وعقولهم من مشاعر ومطامح وأفكار . وبقدر ما يُسعد المجلة أن تجد لها هذا الصدى الجلىّ عند قرائها ، يسعدها كذلك أن تفتح صدرها وقلبها لإبداع هؤلاء القراء والأصدقاء .. لآرائهم .. ونقدهم .. ومقترحاتهم ما دامت تحمل هذه النفحة الأثيرة من الصدق والجدية والإخلاص والمثابرة .

و « القاهرة » تتوجه بخالص شكرها ومودتها للأصدقاء :ـ

* كمال عبد الحميد عبده (سوهاج)
* سمير أحمد الشريف (صويلح ـ الأردن)
* عبد الله السيد شرف (صناديد ـ غربية)
* محمد محمد الجندى
* عبد العزيز عبد ربه (الاسكندرية)
* السيد زرد (بور سعيد)

وتود أن تطمئن هؤلاء الأصدقاء إلى أنها تولى اهتماماً كبيراً لكل إبداع جيد يصلها من طرفهم ، وتحرص على نشره وتقديمه على صفحاتها ، معيارها الوحيد فى ذلك هو الجودة والجدة والصدق ، ولا تفرق بين إنتاج يصلها من قارىء صديق وبين إنتاج يصلها من كاتب معروف . فكله يوضع موضع التقدير والفحص تمهيداً لنشر الصالح منه . ولا شك فى أن الأصدقاء القراء قد لاحظوا هذا فى أعدادنا السابقة .

***

تلقت « القاهرة » رسالة « طويلة » من الصديق (سامى محمد أبو النور متولى ـ الاسكندرية) ، وقد ضمنها بعض مقترحاته ، وقصيدة شعرية من إنتاجه . يتساءل الصديق : لماذا لا يكتب الدكتور عبد الغفار مكاوى بابه « لوحة وقصيدة » ، وهو باب جاد وممتع إلى أبعد الحدود ؟ . ونحن نطمئن الصديق العزيز إلى أن الدكتور عبد الغفار مكاوى سوف يعاود كتابة هذا الباب قريباً ، وما حال بينه وبين مواصلة الكتابة سوى سفر مفاجىء . يقترح الصديق أيضاً عقد ندوة شهرية يدعى فيها أصدقاء المجلة إلى الحضور لكى يسهموا بالمزيد من اقتراحاتهم وأفكارهم . والمجلة ـ فى البدء ـ ترحب بجميع أصدقائها ، ولكن فكرة الصديق تحتاج إلى دراسة وتدبر ، فماذا يميز ياترى تلك الندوة إذا كان الأصدقاء يبعثون بآرائهم وأفكارهم ومقترحاتهم إلينا دون أن نكلفهم مشقة السفر والحضور ؟ ثم أليس هذا الباب المتواضع (حوار مع القارى) بندوة حقيقية تتفاعل فيها آراء الأصدقاء وأفكارهم أسبوعياً ؟ . وما يحتاج من آرائهم إلى المناقشة ننشره وافيا فى باب (مناقشات) . ولنا على قصيدة (سامى أبو النور) « عود إلىّ » بعض الملاحظات ، فالقصيدة لا تراعى بحراً عروضيا بعينه وتستقى منه ، وكما أنها تعانى ما يسمى « بالتداعى الحر » مما يجعلها « ممطوطة » بعض الشىء فتبتعد بذلك عن « كثافة الصورة » و « تشابك العلاقات » لكى تقترب شيئاً فشيئاً من اللغة النثرية . ليس لنا إلا أن نشكر الصديق على دأبه وإخلاصه لفن الشعر ، وليس لنا إلا أن نوصيه ـ عن حب وصدق ـ بالمزيد من القراءة والدراسة ومحاولة الكتابة .

إقرأ فى أعدادنا القادمة لهؤلاء :

ـ فؤاد سليمان مغنم .
ـ محمد عبد السلام .

أما عن قصيدة الصديق (محمد عبد السلام الدرديرى ـ إيتاى البارود) فهى قصيدة محكمة الوزن ، موصولة القافية ، تتميز بالغنائية السلسة ، والإيقاعية المنسابة ، ولكنها رغم ذلك مجزوءة الدلالة ، متناثرة المعانى ، لا تشى بوحدة ما فى بنائها ، أو بتجربة متسقة فى أسلوب تعبيرها ، والصديق الشاعر هو أول من يعرف أن الشعر تجربة شعورية متماسكة ، ورؤية فكرية دالة ومعبرة ، وشبكة متواشجة من الصور الشعرية والعلاقات اللغوية التى ترتفع على منطق التعبير النثرى درجات ودرجات .

ومن الصديق (طارق فاروق حمزة ـ المعادى) تلقت « القاهرة » رسالة رقيقة تحمل للعاملين بالمجلة مشاعر خالصة من الود والحب والرغبة فى التعاون ، و « القاهرة » تشكر الصديق (طارق حمزة) ، وترحب بكتاباته وآرائه ومقترحاته ، ولكن مافات الصديق العزيز هو أن كل كتابة أدبية لابد أن تنتمى إلى جنس أدبى بعينه . وهذا هو ما يميزها بالضرورة عن كل كتابة أخرى ، ويجعل منها تجربة فنية وما أرسله الصديق إلينا تحت عنوان « الأستاذ عبد السلام » لا ينتمى إلى فن القصة أو المقال أو الخاطرة التأملية ، ولكنه سردٌ عادى « جداً لحدثٍ يومى . وكان يمكن للصديق أن يستخرج من دلالة هذا الحدث ما يساعده فى بلورة رؤيته من خلال كيانٍ فنىٍ ذى أبعادٍ جمالية وفنية مختلفة ، ولكن الصديق لم يفعل ذلك ، واكتفى بنقل الواقع دون معاناة شخصية أو إبداعية متميزة .

ومن الصديق القديم (عبد القادر محمد الرفا ـ دمياط) تلقت « القاهرة » رسالة يعبر فيها عن بالغ تقديره لإثارة قضية (الحفاظ على التراث) من خلال قضية (الليالى) ، ويشير الصديق إلى ما حدث من انتهاك شبيه ـ من قبل ـ لكتاب من عيون الأدب العربى وهو كتاب (أخبار أبى نواس) . إن التراث هو ذاكرة الجماعة ، وهو مرآة حضارتها ، ووجه هويتها التاريخية ، بدونه تنفصل الأمم عن جذورها ، وتبتعد عن ينابيع وجدانها الأولى ، وتعيش عالة « على غيرها من الأمم . ونحن معك يأيها الصديق قلباً وقالباً . ولنثق جميعاً فى أن وجودنا الحقيقى إنما يكمن بالدرجة الأولى فى هذه البؤرة الضوئية التى تصل الماضى بالحاضر ، الأمس باليوم ، النبع بالمصب .

ويبدى الصديق (عبد القادر الرفا) إعجابه بتلك المقالات التى تتناول ظواهر اجتماعية أو حضارية ملحة بالنقد والتحليل والشرح مشيراً إلى مقال الأستاذ (عمر نجم) عن « ظاهرة الاغتصاب الفنى » ومقالات (الدكتور محمد عمارة) عن « تطور الفكر الإسلامى » .

تود « القاهرة » أيضاً أن تشكر

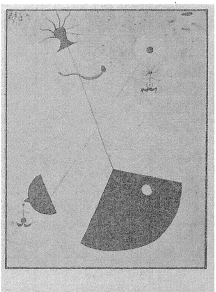
* عمانوئيل بدران (القاهرة)
* عدلى فرج مصطفى (مينا القمح)

وترحب بالمزيد من اقتراحاتهما وآرائهما وأعمالهما ، دفعاً لعجلة الفكر والثقافة والإبداع الحقيقى فى مصرنا الحبيبة ●

ميرو..

القاتل.. بين الدهشة والمتعة

وجيه وهبة





في العشرين من أبريل ١٨٩٣ ، ولد خوان ميرو Juan Miro ، ثالث أضلاع مثلث مصوري إسبانيا العظام ، هؤلاء الذين وضعوا بصماتهم على فن القرن العشرين : ميرو Miro ودالي Dali وبيكاسو Picasso .

ما بين رغبة الأب ــ البرجوازي ــ ورغبة الابن ، تأرجحت دراسة « ميرو » بين التجارة ــ التي يمقتها ــ والفن الذي يعشقه ، وأخيراً انتصر للفن ، ذلك الذي بخل على عاشقه بتميز الطابع والأسلوب ، حتى اقترب من نهاية العقد الثالث من عمره ، فمثل الكثير من الفنانين . اتسمت أعمال « ميرو » في مطلع شبابه بسيطرة تأثير التكعيبيةCUBISM ، وعبر إيقاع بطيء نسبياً تنامت الشخصية الفنية لديه ، بداية بوضع يده على مجموعة لونية وطريقة تلوين خاصة ، استخدمها في المرحلة الأولى من حياته ، مرحلة الصور الشخصية ، ثم بعد ذلك ، اتجهت رؤيته نحو أفق جديد ، من خلال تردده على مزرعة تمتلكها الأسرة ، ولم يتبق سوى رحلة التعميد الشهيرة في تلك الآونة .. رحلة إلى معمودية الفن .. باريس .

وصل « ميرو » باريس لأول مرة سنة ١٩١٩ ، وهناك زار مواطنه بيكاسو ، وعرض عليه صورة شخصية ، رسمها « ميرو » لنفسه ، وأعجب بيكاسو بالعمل واقتناه وربما كان هذا الاقتناء دليلا على صدق حاسة بيكاسو ، ورؤيته المستقبلية ، لما ينتظر « ميرو » من مكانة وقدر في عالم الفن .

وفي باريس ــ أيضاً ــ تعرف « ميرو » على قطب السريالية Surrealism ماسون Masson ، الذي كان معبره للسيرياليين ، فينضم « ميرو » إليهم ــ رغم أنه لم يوقع أي منشور من منشوراتهم ــ وعرض في معرضهم الأول ، ورغم الإعجاب المتبادل في بادىء الأمر ، إلا أنه عندما بدأ ميرو عام ١٩٢٥ سلسلة من الأعمال ، يستخدم فيها ، طريقة تلوينية مختلفة ، متجاهلاً المنظور الفراغي وخط الأفق ، ضجر السيرياليون ، ووصف آرجوان ARAGON أعمال « ميرو » بأنها : « هارومونيات بلهاء » بينما كان بريتون Breton أقل تحفظاً ، وإن أعقب تحفظه بقوله « وربما يكون ميرو أكثرنا سيريالية » . ولنا أن نخلص من هذا ، أن ما أعجب السيرياليين في أعمال ميرو ، هو « الدهشة » وما أغضبهم هو .. « المتعة » ، فالجمال السيريالي لا يجب أن تنحو أعماله نحو دغدغة الأحاسيس ، وإمتاع العين ــ مما أغضب آراجون ــ لأن «المدهش» فقط ، هو « الجميل » ، كما قال بريتون في المانيفستو الأول . وجانب من موقف ميرو من السيريالية ، عبر عنه ميرو نفسه بقوله ، إنه تأثر بأفكار وفلسفة وشعر السيريالية ، وإن لم يكن يهتم بتصويرهم السيريالي في حد ذاته ، وإن أهم تأثير للسريالية عليه ، هو أنه أدرك ضرورة تجاوز الواقع الفوتوغرافي ، بل ضرورة تجاوز التصوير نفسه .

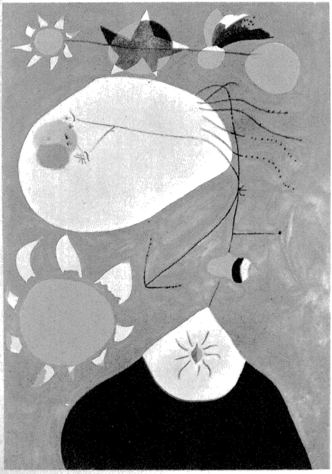
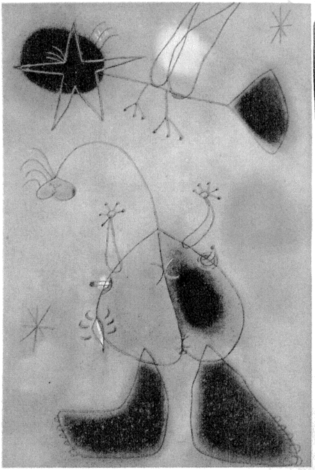
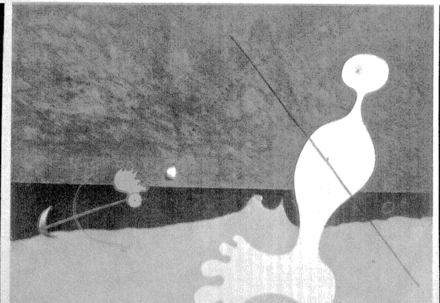
ولنا أن نقول تحديداً ؛ إن « الآلية » Automatism ــ بمفهومها في علم النفس ــ تعد من ، أهم العوامل التي جذبت « ميرو » إلى الحركة السيريالية ، تلك الآلية التي لازمته طوال حياته ، وأضفت على طابعه نكهة طفولية واضحة ، وهي لم تكن آلية مطلقة ، بل كانت كما عبر عنها هو نفسه ، بأنه يبدأ في التصوير « بلا وعي » طليق .. ولكنه يتقدم في عمله بعد ذلك « بعناية » محسوبة .

وحين ينعت البعض ، أعمال ميرو ، بأنها تنحو نحو « التجريد » Abstract ، فإننا لا يجب أن نتغاضى تماماً عن رأي الفنان نفسه ، حيث يقول عن الشكل في أعماله « هو دائماً علامة تدل على امرأة،طائر ، أو أي شيء آخر » .

ورغم ذلك التوضيح ، فإن أعمال « ميرو » ، تظل من أصعب الأعمال ، حين نخضعها لكشف الرموز والعلامات ، والأشكال ودلالاتها ، والأمر يتطلب الكثير من التخيل البصري الجامح تيسيراً للأمر .

أما عن جداريات ميرو ، وخزفه ، وتشكيلاته بمختلف الخامات والوسائط ، فيكفي القول ، بأن كفاح ميرو بالدرجة الأولى ، كان موجهاً ضد أسطح التصوير التقليدية وبالتحديد ضد « حامل التصوير » ، حتى إنه سُمي « قاتل فن التصوير » فعمل بمختلف الخامات وأنجز مع صديقه الخزاف ارتيجاس Artigas جداريات عديدة ، منفذة بالبلاطات الخزفية ، لعل أهمها جداري الشمس والقمر بمبنى اليونسكو بباريس . وعبر رحلة طويلة للبرجوازي المتمرد على المفاهيم البرجوازية للفن ، تنوعت مصادر خبراته بين فناني باريس وفناني هولنده القدامى ، وعلى وجه التخصيص بوش Bosch إلا أنه حافظ دائما على تفرد طابعه الذي ابتدعه وأبدع في تنويعاته .

وفي ديسمبر عام ٨٣ ترك عالمنا الفنان المتأنق المهندم ، الصامت العزوف عن الكلام تلدى وزاءه ثروة من الألغاز الأحجية التصويرية ، سوف تتضاءل عزليتها بمرور الأيام في عالمنا الذي ينحو فيه الواقع نحو غرابة أشد ، ترى متى تسقط الدهشة .. وهل تستمر المتعة بعد هذا السقوط ..؟ ●

● مقتنيات خاصة شيكاغو ● للفنان ميرو ●

